ACTA

SOCIETATIS SCIENTIARUM

FENNICÆ.

TOMUS XLII.

HELSINGFORSIÆ.
Ex officina typographica Societatis litterariæ fennicæ.
MCMXIII.

TABLE

DES

ARTICLES CONTENUS DANS CE TOME.

N:o.

1. Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte, ein Beitrag zur Geschichte der künstlerischen Motive, von J. J. Tikkanen. Mit 317 Figuren im Text.
2. Recherches expérimentales sur le timbre des voyelles françaises, par Jean Poirot.
3. Studien über die Funktion des Trommelfells, von Hugo Pipping.
4. Äldre Västgötalagens ordskatt, samlad och ordnad af Hugo Pipping.

Minnestal öfver professor emeritus, statsrådet Carl Gustaf Estlander, hållet vid Finska Vetenskaps-Societetens årshögtid den 29 april 1911 af Yrjö Hirn.

Minnestal över Axel Olof Freudenthal, hållet vid Finska Vetenskaps-Societetens års- och högtidsdag den 29 april 1913 af Hugo Pipping.

29174

MARINE BIOLOGICAL LABORATORY WOODS HOLE LIBRARY

ACTA SOCIETATIS SCIENTIARUM FENNICÆ
TOM. XLII. N:o 1.

DIE

BEINSTELLUNGEN

IN DER

KUNSTGESCHICHTE.

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE
DER KÜNSTLERISCHEN MOTIVE

VON

J. J. TIKKANEN.

HELSINGFORS 1912,
DRUCKEREI DER FINNISCHEN LITTERATURGESELLSCHAFT.

Vorwort.

Seit dem Beginn meiner kunsthistorischen Studien habe ich, lange zwar nur beiläufig, den in der europäischen Kunst vorkommenden Stellungs- und Ausdrucksmotiven meine Aufmerksamkeit zugewandt und allmählich eine grosse Menge darauf bezüglicher Aufzeichnungen gesammelt — in der Absicht, diesem von der Forschung bisher so vernachlässigten Gebiet eine übersichtliche Bearbeitung zu widmen. Längst zur Einsicht gekommen, dass mir die Zeit und wohl auch die Kräfte zur Bewältigung einer so umfassenden Aufgabe, künftighin wie bisher, fehlen werden, habe ich mich auf die Behandlung einzelner Abschnitte derselben beschränken müssen. In der Hoffnung, künftig weitere Monographien dieser Art bringen zu können, beginne ich jetzt mit einer Untersuchung über die gewöhnlichsten und in der Kunstgeschichte mehr oder weniger typisch fortlebenden Stellungsmotive, welche zugleich einen geistigen Ausdruck enthalten können.

Im Verlaufe meiner Arbeit bin ich mir indessen der Unzulänglichkeit meines Materials in verschiedener Hinsicht bewusst geworden. Die endgültige Beurteilung der Rolle eines jeden Motivs in der Kunst verschiedener Zeiten und Völker setzt nämlich überall erschöpfende Spezialforschungen nicht nur kunst- sondern auch kulturhistorischer Art voraus, welche meine Leistungsfähigkeit übersteigen. Von dem Interesse der wechselnden Schicksale der Stellungsmotive gefesselt, habe ich mich jedoch nicht entschliessen können, derartigen Bedenken den Wunsch zu opfern, einen Überblick über die ganze Lebensgeschichte dieser Motive zu gewinnen. Ich muss darauf gefasst sein, dass sich viele meiner Schlüsse einer auf gründlicheren Kentnissen ruhenden Kritik gegenüber als nicht stichhaltig erweisen werden, und hoffe nur, dass das, was schliesslich bestehen bleibt, genügen möge, um diesen meinen Versuch zu einer Kunstgeschichte der Stellungsmotive zu rechtfertigen. Die Arbeit eines Einzelnen kann schwerlich sogleich überall festen Boden schaffen.

Um dem Leser die Kontrolle meiner Angaben zu erleichtern, zitiere ich, wo es mir möglich ist, die Abbildungen in leicht zugänglichen Sammelwerken.

Ich ergreife die Gelegenheit, denjenigen von meinen Freunden und Kollegen, welche durch ihr oft grossartiges Entgegenkommen meine Arbeit unterstützt haben, meinen aufrichtigen Dank auszusprechen. Vorerst möchte ich dem Gedächtnis des nie

ermüdenden Förderers meiner beginnenden Forschung, weiland Professor E. Dobberts, an dieser Stelle eine dankbare Huldigung darbringen. Unter den Lebenden, welche meine Danksagung noch erreichen kann, fühle ich mich vor allem folgenden Herren für Mitteilungen und Hinweise vielerlei Art, selbst für eigens für meinen Zweck gemachte Beobachtungen, für Erschliessung, ja für Ausleihung ihrer Schätze von Abbildungen und Aufzeichnungen, sogar für reiche Geschenke von Photographien, tief verpflichtet, nämlich Prof. P. Clemen in Bonn, Prof. A. Haseloff in Rom, Regierungsrat H. Zimmermann und Prof. J. v. Schlosser in Wien, Direktor G. Swarzenski in Frankfurt a. M., Dr. O. Wulff in Berlin, Prof. O. Sirén in Stockholm und Dr. O. Okkonen in Helsingfors. Ich bitte sie alle, meinen Dank entgegenzunehmen.

Das Stehen mit gespreizten Beinen,

der seitwärts gestellte Fuss und der „Tanzmeisterschritt".

Die vorzugsweise typische und kunsthistorisch wichtigste Form des breitbeinigen Stehens ist die sog. *Grätschstellung*, welche darin besteht, dass die Beine seitwärts gespreizt werden, wobei das Gewicht des Körpers gleichmässig auf die beiden, mit der ganzen Sohle auf den Boden gestemmten Füsse verteilt wird. Ihre volle Wirkung erlangt die Stellung, wenn dabei der Rumpf und die Beine ohne Biegungen und Drehungen in einer und derselben Fläche stehen. Die Grätschstellung eignet sich am besten für Frontal- oder Rückenansicht. So ist sie am leichtesten zu zeichnen, und so kommt auch ihr formeller und geistiger Charakter am vollständigsten zur Geltung. Als Kunststellung ist sie vor allem repräsentativ, eine Schaustellung.

So eigenartig auch diese Stehart in voll ausgeprägter Form ist, so macht doch ihre Begrenzung gewisse Schwierigkeiten. Denn erstens lässt sich die erforderliche Entfernung zwischen den Füssen nicht bestimmen und zweitens wird die strenge Symmetrie des Haupttypus und damit auch der Charakter desselben, oft durch mehr oder weniger gebogene Kniee, durch einseitige Verschiebung des körperlichen Schwerpunktes über den einen oder den anderen Fuss und durch Körperbiegungen und Drehungen allerhand Art mehr oder weniger beeinträchtigt. Wir können solche Abweichungen nicht ganz ausser Acht lassen; der Hauptgegenstand der folgenden Untersuchung muss jedoch selbstverständlich jene oben beschriebene, einem umgekehrten Y ähnliche Normalform sein.

Die ausgebreiteten Beine dienen dem Körper zu verstärkter Stütze, weshalb Personen, die einer solchen bedürfen, bewusst oder unbewusst, sich gerne diese Stellung geben (wovon unten ausführlicher). Das breitbeinige Stehen kann also geradezu Schwäche bedeuten, andrerseits aber auch durch körperliche Anstrengung bedingt sein. Was jedoch hier in erster Linie das ästhetische und kunstgeschichtliche Interesse bestimmt, ist bei weitem nicht so sehr die Zweckmässigkeit, als vielmehr die moralische Bedeutung der betreffenden Haltung: der Eindruck der Standhaftigkeit, der Unerschütterlichkeit, des Selbstvertrauens, den die typische Form erweckt. Folglich haben wir hier vor allem von diesem Gesichtspunkte aus die gespreizte Stellung zu betrachten.

Der berühmte, dänische Kunstschriftsteller Julius Lange, der unser Motiv in einem 1888 erschienenen Aufsatze behandelte (nach dem Tode des Verfassers in seinen „Udvalgte Skrifter“ II, S. 69 fg., aufs neue gedruckt), behauptet, dass die Grätschstellung gar nicht antik sei, und dass man sie in der Blütezeit der griechischen Kunst, besonders in einer grossen, allein stehenden Statue, ohne Zweifel als unpassend, unverschämt oder gar irreligiös missbilligt hätte. Bricht sie doch die Polykleitische Regel „uno crure insistere“ u. s. w. Dieser Ansicht muss man wohl im allgemeinen unbedingt beitreten. Wenn aber Lange in unserem jetzigen Bestande von antiken Bildwerken nur ein einziges und zudem spätes Beispiel dieser Stellung gefunden hat — einen mit Kentauren kämpfenden Lapithen auf der Fussbodenmosaik von Otricoli in der Sala rotonda des vatikanischen Museums – so muss man sich allerdings darüber wundern, dass er eine jedenfalls ebenso typische und so weltbekannte Figur, wie den bronzenen, alten Silen in Neapel übersehen hat, der mit komischer Anstrengung ein (jetzt verschwundenes) Gefäss über seinen Kopf hebt (*Abb. 1;* nach einer Phot. von G. Sommer).

Abb. 1.

Was ich über das Vorkommen des breitspurigen Stehens in der antiken Kunst anzuführen habe, kann jedoch die allgemeine Richtigkeit des Langeschen Satzes kaum erschüttern. Der alte Bericht vom Koloss auf Rhodos — dem Werke Chares' aus dem Anfang des III. Jahrh. v. Chr. — dass er nämlich mit gespreizten Beinen über der Einfahrt des Hafens gestanden habe, ist ja längst in das Reich der Märchen verwiesen worden, wo er ein Gegenstück zu Gulliver bildet, dessen ausgebreitete Beine den Liliputanern als Tor dienten. Aber auch die tatsächlich vorhandenen Beispiele, wenngleich nicht so selten, wie Lange es sich vorgestellt zu haben scheint, beweisen, dass die Grätschstellung in der antiken Kunst eine untergeordnete Rolle gespielt hat. Und dabei kann es manchmal zweifelhaft sein, ob nicht eher ein Schritt als ein Stehen gemeint sei; manchmal weicht auch die Stellung mehr oder weniger von der Frontalität und Symmetrie des Normaltypus ab, oder aber sie ist durch körperliche Anstrengung motiviert, d. h. eine Zweck- und keine Ausdrucksstellung.

Die grosse Mehrzahl dieser breitbeinig stehenden Figuren gehört zu folgenden drei Kategorien: Kraftleistung, zumeist Kampf, komische Personen und Kinder.

Als Beispiele der erstgenannten Gruppe mögen folgende angeführt werden: einige Griechen im Amazonenkampf auf dem Friese aus Magnesia im Louvre (gegen 200 v. Chr.; Reinach: Statuaire I, Abb. S. 11 fg.); Odysseus zieht sein Schwert gegen Circe, pompej. Wandgemälde (Engelmann: Odyssee, Taf. 9, 47); Aktäon, sich gegen die Hunde verteidigend, und Diskuswerfer auf Gemmen (Furtwängler, Taf. 42, 20, u. 44, 28 u. 30); Herkules bei der Erwürgung des nemeischen Löwen auf Wandgemälden (z. B. Herrmann-Bruckmann, Taf. 86), in einer Gruppe zu Florenz (*Abb. 2;* nach Clarac: Musée de sculpture V, Taf. 785) und auf einem Sarkophage in der Villa Borghese zu Rom; Meleager im Streite um das Eberfell auf römischen Sarkophagen (z. B. Reinach I, Abb.

S. 89); Kampf zwischen Griechen und Troërn, Relief (Engelmann: Ilias, Taf. 11, 61). In diesem Zusammenhange erwähne ich noch Herkules als Erwürger des Antäus, nicht so sehr wegen der wenig typischen Ausbildung des Standmotivs, sondern vornehmlich weil die stark restaurierte Marmorgruppe — jetzt im Hofe des Palazzo Pitti zu Florenz, vormals aber im Cortile del Belvedere zu Rom mit dem Apollo und Laokoon zusammen aufgestellt — infolge der in der Renaissancezeit dem Werke gezollten Bewunderung einen bestimmenden Einfluss auf die damaligen Herkules-Darstellungen ausübte (*Abb. 3;* nach Clarac V, Taf. 802; kopiert auf einem geschnittenen Steine; Furtwängler, Taf. 27, 15).

Abb. 2.

Abb. 3.

Die weite Trennung der Beine, selbst bei voller Frontalansicht, war an und für sich dem klassischen Geschmacke keineswegs zuwider. Man benützte sie aber fast ausschliesslich bei der Darstellung von Menschen in Bewegung. Wurde doch, wenigstens schon im V. Jahrh. v. Chr., sogar ein sehr bezeichnender Typus für den weit ausschreitenden Seitenschritt festgestellt und fortwährend, bis zum schliesslichen Absterben der antiken Überlieferung im tiefen Mittelalter, unzählige Mal, gelegentlich selbst in nackten, weiblichen Figuren, wiederholt. So war z. B. sowohl Athena als Poseidon im Westgiebel des Parthenontempels dargestellt. Das Schrittbein ist aber dabei stark gebogen und der Körper nach dieser Seite hin stark hinübergeneigt, als geradlinige Fortsetzung des anderen, tief gestreckten Beines. Die alten liebten zwar elastische Kraftentfaltung, scheuten sich aber vor der trägen Selbstgefälligkeit der typischen Grätschstellung.

Die Benützung des gespreizten Stehens in humoristischer Absicht — besonders wenn man die betreffenden Beispiele mit der hochpathetischen Auffassung des Motivs in der italienischen und deutschen Kunst vergleicht — scheint anzudeuten, dass die Alten darin leicht etwas Lächerliches sahen. Die neapolitanische Silenstatuette wurde schon erwähnt. Sehr typisch ist auch ein grätschendes Silenfigürchen aus gebranntem Ton,

Samml. Arndt, München. Auf einer römischen Tonflasche im Louvre (*Abb. 4;* nach Engelmann: Ovids Metamorphosen, Taf. 11, 71) erscheint die auf diese rustike Weise sich äussernde, musikalische Erregung des die Pfeife blasenden Marsyas wie die Karrikatur eines gemalten Apollon in Casa dei Vettii zu Pompeji, wo der Gott, von der Begeisterung ergriffen, einen Seitenschritt macht, welcher dem typischen Grätschen sehr ähnlich sieht (d'Amelio: Dipinti murali, Appendice, Taf. 5). Zu dieser komischen Gruppe gehören noch grätschende Schauspieler, wie eine Tanagra-Statuette in Dresden und, in einer Theaterscene, Wandgemälde aus Pompeji (*Abb. 5;* nach Baumeister II, S. 825), ein ziemlich breitspurig stehender und dabei protzig posierender Kriegsheld, der sich von einem Schmarotzer schmeicheln lässt. [1])

Abb. 4.

Auch die antiken Putti sind ja zumeist humoristisch gemeint. So steht z. B. ein drolliger, kleiner Bengel mit gespreizten Beinen, in einen Kapuzenmantel gehüllt, die beiden Hände auf dem Rücken, und lacht uns schalkhaft an, Bronzestatuette im archäol. Mus. zu Florenz (Nr. 2323), wahrhaftig ein antikes Gegenstück zu Reynolds' „Master Crewe" oder Knaus' „Dorfprinzen" (vgl. unten). Anscheinend ganz typisch, in der Tat aber eher ein Schritt als ein Stehen, ist die Breitspurigkeit einer kleinen, schelmischen Amorine, die auf einem bekannten, pompejanischen Wandgemälde den betrunken auf dem Boden liegenden Herkules bei den Haaren zupft und sich dabei bereit hält, jeden Augenblick die Flucht ergreifen zu können. Eben an den Kinderfiguren kommen ähnliche Stellungen, wenn auch keineswegs immer ein regelrechtes Grätschen, in der antiken Kunst sogar häufig vor (vgl. z. B. Reinach I, Abb. S. 82, 100, 108, 177, 262, 370, 375, 439, 444, 541; II, 429, 436, 437; III, 261; Garrucci: Mon. del mus. lateran., Taf. 23 u. 38; Furtwängler: Antike Gemmen, Taf. 23). Die breite Beinstellung gehörte in der Tat recht wesentlich zu dem possierlich munteren Puttotypus, welcher in der Renaissancekunst eine so bereitwillige Aufnahme fand und sich sogar, mit dem antiken Einflusse überhaupt, in der sog. Gandhâra-Periode nach dem fernen Indien hin verbreitete (vgl. die Guirlanden tragenden Knaben auf einem indischen Relief, abgeb. bei Grünwedel: Buddh. Kunst in Indien, S. 131, etwa mit dem bei Reinach I, S. 82, abgeb. antiken Relief im Louvre).

Abb. 5.

[1]) Man darf wohl annehmen, das Plautus' Miles gloriosus in ähnlichen, vielleicht noch breitspurigeren Posen auf der Scene aufgetreten sei. Schon Archilochos, der zwar lange vor dem Beginn der klassischen Kunstentwickelung lebte, verhöhnt in einem aufbewahrten Fragmente den sich brüstenden, grätschend stolzierenden Krieger:

„Nur zum Feldherrn keinen Grosshans, der die breiten Beine krätscht" — — —

So wird das Archilochos-Fragment von L. Straub übersetzt (Liederdichtung und Spruchweisheit der alten Hellenen, S. 86). Ich verdanke diesen Hinweis einer freundlichen Mitteilung Dr. E. Zilliacus' in Helsingfors.

Erst in der spätrömischen Verfallskunst, als der klassische Schönheitssinn schon stark abhanden gekommen war, habe ich ein nicht mehr komisch, sondern ernst gemeintes, sowohl der Form als der Bedeutung nach fast ganz typisches Beispiel der Grätschstellung gefunden. Ich meine einen von den Gladiatoren auf der grossen Fussbodenmosaik aus dem Anf. d. III. Jahrh. n. Chr. aus den Thermen Caracallas, jetzt im Lateranmuseum (*Abb. 6;* nach Baumeister I, S. 223), welcher mit der Siegespalme in derselben Weise paradiert, wie die mittelalterlichen Gewalthaber mit ihren Zeptern oder Schwertern, und mit der Rechten eine dem heutigen, militärischen Gruss ähnliche Geste macht. Seine Pose ist, so scheint es mir wenigstens, eine absichtliche und prahlerische Schaustellung seiner Unbezwinglichkeit, er selbst mein erstes Beispiel des grätschenden „starken Mannes".

Abb. 6.

Aus der spätantiken Verfallskunst, wie aus der Zeit der antiken Nachwirkung auf die christliche Kunst, etwa bis zum Beginn der romanischen Epoche, habe ich einige Beispiele der breitbeinigen Stellung zusammengebracht, deren Zahl jedoch kaum diejenige der Jahrhunderte übersteigt, aus welchen sie stammen, und welche zumeist zu der Kategorie der Kraftanstrengung gehören, zuweilen aber auch, wie der Ringer Caracallas, eine geistige Charakteristik zu beabsichtigen scheinen. Ich begnüge mich mit der Erwähnung eines bewaffneten Mannes in der Pariser Nikander-Handschr., XI. Jahrh. (mittelbyzant. Kopie einer spätantiken Miniatur; suppl. gr. 247, fol. 12 r:o; Omont: Manuscr. gr., Taf. 66); des jungen David auf einer frühbyzantinischen Silberschale in der Sammlung Pierpont Morgans, welcher im Kampfe mit Goliath grätschend zum Wurfe ausholt (*Abb. 7;* nach einer Skizze des Verf. [1]); der in antiker Rüstung repräsentativ dastehenden „Patientia" mit stolz in die Seite gestemmtem Arm, in einer Prudentius-Handschrift zu Leiden (*Abb. 8;* nach Stettiner, S. 158) und des auf den Drachen und Löwen des 90. Psalmes tretenden Christus im Stuttgarter Psalter (*Abb. 9;* nach einer Phot. des Verf.), diese beiden Handschr. aus dem X. Jahrh. Das letztgenannte Beispiel ist auch deswegen interessant, weil hier schon der Besieger der höllischen Mächte grätschend auftritt. Allerdings kann es in diesem Falle zweifelhaft sein, ob nicht die Stellung mehr von den zwei Tieren als von dem Siegesgefühl abhängt [2]).

Abb. 7.

[1]) Die cyprischen Silberschalen, zu welchen die erwähnte gehört, sind abgebildet, wie Dr. Wulff mir freundlichst mitgeteilt hat, in der Zeitschr. „Le Musée" 1906 III u. 1907 IV.

[2]) Der Idee wie der Stellung nach entspricht dieser Figur die in Münsterbergs Chines. Kunstgesch. I, S. 139, abgebildete, altjapanische Holzstatue des Vaisravana, angeblich aus dem VIII. Jahrh. n. Chr., der, ebenfalls breitspurig, auf zwei dämonischen Yakscha steht.

Es ist begreiflich, dass unser Standmotiv keinen günstigen Nährboden in der christlichen Kunstauffassung finden konnte. Denn, wenn die Grätschstellung unantik genannt werden kann, so darf man wohl behaupten dass sie kirchlich noch weit weniger ist als klassisch. Sie gehört zu sehr dem Erdenleben an, um sich leicht einen Platz in der abstrakten und transcendentalen Ideenwelt, in der sich die Kunst des älteren Mittelalters bewegt, erobern zu können. Byzantinische Beispiele habe ich nicht mehr, als sich leicht an den Fingern einer Hand herzählen lassen: teils aus der nachikonoklastischen Wiederbelebung der älteren orientalisch-christlichen Tradition (alle an verschiedenen Stellen dieser Arbeit zitiert), teils aus sehr späten Tafelgemälden, hier wohl durch Annahme abendländischen Einflusses zu erklären (z. B. zwei typisch grätschende, junge Propheten bei der Verherrlichung der Gottesmutter, Gemälde im Pal. della Santa Casa zu Loreto). Was wieder die romanische Kunst betrifft, so scheint es fast symptomatisch, dass die für sie besonders bezeichnende Stellung: das Stehen mit zwar ebenfalls steif gestreckten, dabei aber übereinander geschlagenen Beinen, dem Grätschen möglichst entgegengesetzt ist (darüber s. weiter unten).

Abb. 8.

Nichts desto weniger beginnen meine Beispiele dieser Stellung von der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. an in der abendländischen Kunst eine fortlaufende Reihe zu bilden.

So fand sich z. B. in einer Zeichnung des verbrannten „Hortus deliciarum“ (publ. von der Soc. pour la conservation des mon. hist. d'Alsace, 1879—1899) ein Götzenbild, welches typisch grätschend auf der Hand der Idolatria stand.[1]) Während man hier unter den zahlreich vorkommenden, schwer gerüsteten Kriegern diese Stellung vergebens sucht, tritt in den rein abendländischen Zeichnungen einer griechischen Handschrift der Mailänder Ambrosiana-Bibliothek, D. 67 sup., fol. 74 r:o, ein Krieger, breitbeinig stehend und das gewaltige Schwert zückend, bei der Gefangnahme Christi auf (*Abb. 10;* nach einer Skizze des Verf.). Mein drittes Beispiel ist zwar nicht, wie die vorigen, das einer besonders typischen Grätschstellung, um so bezeichnender dagegen als Beispiel einer Schaustellung des Kraftbewusstseins. Ich denke nämlich an Simson in

Abb. 9.

[1]) Es ist nicht ganz unmöglich, das dieser „unantiken“ Idee ein antikes Vorbild zugrunde gelegen hat. Vgl. die auf einem Pfeiler stehende Götterstatue auf einem pompej. Wandgemälde, wo allerdings wahrscheinlich ein Schritt gemeint ist (Mon. ined. X, Taf. 36).

den Deckenmalereien von Brauweiler in der Nähe von Köln, wo der junge Held, des Esels Kinnbacken in der pathetisch ausgestreckten Hand, in voller Frontalansicht inmitten seiner gefallenen Feinde triumphiert (*Abb. 11;* nach Woltmann u. Woermann: Gesch. d. Malerei I, S. 297). Ein zweites, etwas jüngeres Beispiel der repräsentativen Darstellung des „starken Mannes", vielleicht schon aus dem Anfang des XIII. Jahrh., ist der gespreizt stehende Goliath in den Portalreliefs des Domes zu Trau (Dalmatiens Architektur und Plastik I, Taf. XVI). Etwa gleichzeitig ist ein grätschender Bogenschütze im Martyrium des heil. Christophorus auf einem Silberreliquar im ehemaligen Dome zu Arbe, ebenfalls in Dalmatien (Mittheil. d. K. K. Central-Comm. XIII, Abb. S. 118).

Abb. 10.

Abb. 11.

Auch in der Folgezeit ist das Motiv immer noch sowohl ziemlich selten, als auch zumeist recht unsicher in seinem Auftreten, gleich einem Neuling ohne anerkanntes Heimatsrecht. Man darf aber immerhin behaupten, dass es zu dieser Zeit allmählich wachsende Beliebtheit erlangt, sich sozusagen auf die glänzende Rolle vorbereitet habe, welche ihm später zukam. Die Grätschstellung wurde immer mehr kunstfähig.

Eigentlich war ja der Übergang von der gewöhnlichen, repräsentativen Heiligenstellung des Mittelalters zu der Grätschstellung ein überaus leichter. Bei der herrschenden, möglichst symmetrischen Vorderansicht verwandelte sich, einfach durch die Trennung der aneinander gestellten Füsse die Schaustellung der Heiligkeit in eine Schaustellung der Kraft, und die Verwandlung geschah ganz natürlich in den Bildern der heiligen Krieger, der „Athleten Gottes". In der Tat findet man solche, zwar noch meistens sehr mässig breitbeinigen christlichen Helden schon früh im XIII. Jahrh., vor allem, wie es scheint, im kölnischen Kunstkreise (wohin ja auch der Brauweiler Simson gehört): wie z. B. die Patroclus-Statuen in Soest und Münster (Ber. Kunststätt., Soest, Abb. S. 10 u. 11), beide aus dem Anfang des Jahrh., die erstere das Schwert mit dem triumphierenden Gestus Simsons tragend; etwas später, teilweise auf besiegten Feinden stehende Kriegerheilige in den Malereien von St. Gereon zu Köln (Clemen: Roman. Wandmalereien, Taf. 25; Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XVI, Abb. S. 250). Ein ähnlicher Krieger befindet sich unter den Statuen der Fassade der Kathedrale von Wells (Hope: The

sculptures of Wells cathedral, Taf. 45) u. s. w. So wenig klar ist indessen noch die Bedeutung dieser Pose, dass — selbst in einer Reihe mit diesen Helden — auch einzelne Propheten, Apostel und Bischöfe ebenso breitbeinig auftreten; wie ja solche Stellungen auch früher manchmal unversehens an gewöhnlichen Heiligenfiguren vorkommen (vgl. z. B. Ber. Kunststätt., Regensburg, Abb. S. 33); im Stuttgarter Psalter, X. Jahrh., selbst an weiblichen Figuren (z. B. fol. 41 v:o, 82 v:o, 115 v:o, 129 v:o u. 146 v:o). In einem Wandgemälde der Taufkapelle von St. Kunibert in Köln, nach der Mitte des XIII. Jahrh., grätscht sogar der trauernde Johannes unter dem Kreuze Christi, was vielleicht in diesem Falle ein kraftloses Schwanken bedeuten soll.

Abb. 12.

Eine sehr breitspurige, kräftig betonte und der Form wie der Bedeutung nach ganz typische Grätschstellung bei voller Frontalwendung, im Ausdrucke noch verstärkt durch die in die Seiten gestemmten Arme, haben wir jedenfalls an einer allein für sich stehenden Ritterfigur in Villard de Honnecourts Skizzenbuch aus der Mitte des Jahrh. (*Abb. 12;* nach der betreffenden Publ. des „Département des Manuscrits" der Pariser National-Bibl., Taf. 37), welche Figur schon von Lange beachtet worden ist. Aus der Folgezeit führe ich hier noch einige Beispiele an: Herzog Leopold der Glorreiche als Stifter von Lilienfeld (1220), gemaltes Glasfenster (Mitth. d. K. K. Central-Comm., N. F. X, Taf. z. S. 172); die Grabfigur Heinrichs von Lüchow in der Klosterkirche zu Diesdorf v. J. 1273 (Essenwein: Kulturhist. Bilderatlas, Mittelalter, Taf. 50); ein seinem Vater lauschender Sohn des Königs Tyro von Schotten in der „Manesseschen Liederhandschrift" aus der Wende des XIII. Jahrh. (Kraus, Taf. 3); zwei dekorative Kriegerfiguren in Walter de Milemetes Liber de officiis regum v. J. 1326, für Edward III. geschrieben, Christ Church in Oxford (Burlington Fine Arts Club's Publ. v. J. 1908, Taf. 61); junge Ritter auf einer Truhe des Maximilianmuseums zu Augsburg, XIV. Jahrh.; das Siegel des Markgrafen Ludwig von Brandenburg, XIV. Jahrh. (Abguss in der Samml. d. sächs. Altertumvereins zu Dresden); die gepanzerten, mit geschlossenen Händen, betend, dastehenden Ritterfiguren auf dem Grabdenkmal der Grafen von Neufchâtel v. J. 1342 (Kuhn: Allg. Kgesch., Plastik II, Abb. S. 397); der schwergerüstete, auf zwei Löwen stehende Günther von Schwarzburg, gest. 1349, auf seinem Grabsteine im Dome zu Frankfurt a. M. (Gerlach: Totenschilder u. Grabsteine, Taf. 69, 3); eine gotische Königsfigur, Wandgemälde in St. Bendts Kirche zu Ringsted, Dänemark (Kopie im topograph. Archive zu Kopenhagen); auf Löwen stehende Ritter, Grabstein in der Abbaye de Fontenay aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh., von einem Vorgänger Claus Sluters (Gaz. d. Beaux-Arts, 1905 II, Abb. S. 29); einer von den Königen in der Anbetung des Christkindes, Gruppe in der Türlunette von S. Mercuriale zu Forlì, der breitbeinig stehend und vollständig gegen den Beschauer gewendet sich die Krone abnimmt, trivialrealistisch in Reisetracht gekleidet (Venturi: Arte ital. III, Abb. S. 341); der Erzengel Michael, in langen, idealen Gewändern und in Vorderansicht, sehr repräsentativ auf dem

Drachen stehend, Reliefgruppe *Guido da Comos* an der Fassade des Oratoriums S. Giuseppe zu Pistoja (Knackfuss-Zimmermann: Allg. Kunstgesch. I. Abb. S. 501), die beiden letzteren aus dem XIII. Jahrh., und der auf seinem Grabsteine in S. Domenico zu Bologna abgebildete Filippo de' Desideri († 1315), mit zum Gebet zusammengelegten Händen auf einem Drachen stehend (*Abb. 13*; nach Lange: Udvalgte Skrifter II, Abb. S. 72).

Mein Verzeichnis könnte wahrscheinlich leicht bedeutend erweitert werden, was indessen kaum viel nützen würde. Denn, wenn auch die gotische Zeit sich nicht mehr abweisend dem Motive gegenüber verhielt, so brachte sie ihm auch kein besonderes Interesse entgegen. Eine Kunst, welche kalligraphische Faltenkurven und weichlich ausgebogene Hüften liebte, konnte schwerlich dem gespreizten Stehen günstig sein. Selbst in Italien, wo doch die Kunst weit weniger als nördlich von den Alpen diesem preziös-formalistischen Geschmacke huldigte, sind ja noch im Trecento die Füsse sehr oft auffallend schlecht gezeichnet, das Gleichgewicht des Körpers in den Stellungen unsicher. Das Ponderationsproblem war, so kann man wohl sagen, noch nicht aufgestellt. In Italien jedoch wird zuerst die gespreizte Beinstellung als moralisch charakterisierender Zug in einem erzählenden, obgleich der Idee nach allegorischen Zusammenhang eingeführt: der freche Jüngling mit dem Jagdfalken auf der Hand, welcher mit der Feigengebärde die Armut verhöhnt: in dem allbekannten, bisher zumeist Giotto zugeschriebenen Deckengemälde in S. Francesco zu Assisi. Er bezeichnet den Übermut der Weltkinder. Professor Sirén in Stockholm hat mich freundlichst auf eine ganze Reihe von Beispielen unseres Motivs aus der Trecento-Kunst aufmerksam gemacht, bemerkt aber zugleich, dass die Grätschstellung dort nicht gewöhnlich ist und sich hauptsächlich auf die Henkersfiguren in den oft dargestellten Marterscenen beschränkt. In derartigen Scenen habe ich aber in der Kunst des XIII. Jahrh. die Stellung schon gefunden: in der Enthauptung des heil. Dionysius, St. Gereon zu Köln (Abb. in Clemens Roman. Wandmal.), und auch später kommt sie häufig als die typische Henkerstellung, so noch bei Rubens, bei Jordaens, sogar noch bei Tiepolo vor, und zwar nicht nur beim Hiebe, sondern auch in den vorhergehenden und nachfolgenden Momenten (sehr oft bei Rückenansicht). Als ein stark entwickeltes Beispiel aus dem Trecento führe ich nur die Enthauptungsscene in der vielgeteilten Ancona des *Giovanni da Milano* in der Pinacoteca comunale zu Prato an (Venturi: Storia dell' arte ital. V, Abb. S. 898).

Abb. 13.

Übrigens findet sich im Trecento das breitbeinige, wenn auch dem Normaltypus meistens wenig entsprechende Stehen bald hier, bald dort, wie es scheint, ohne besondere Absicht, nur sozusagen als eine Stellung unter den übrigen, etwa so wie ein Jahrhundert später in der mitteleuropäischen Kunst — z. B. der junge, gegen seinen Stab gelehnte Hirt bei dem Traume Joachims, *Giottos* Wandgemälde in Padua aus dem Anfang des Jahrh.; der heil. Benedikt angelnd, *Spinello Aretino* in S. Miniato, Florenz; Krieger in *Agnolo Gaddis* Fresken zur Geschichte des heil. Kreuzes in Sta

Croce zu Florenz (Venturi: Storia dell' Arte ital. V. Abb. S. 825) oder in Kreuzigungsbildern, z. B. (Sirén zufolge) auf einem kleinen Hausaltar von *Bernardo Daddi* in der Florentiner Akademie, ausserdem in dem grossen Fresko der spanischen Kapelle (Venturi, Abb. S. 788) und auf einem kleinen Gemälde von *Jacopo di Paolo* in der Pinakothek zu Bologna, Nr. 10. Diese letztgenannte Bemerkung hat deswegen ein gewisses Interesse, als unser Standmotiv sich auch in der Folgezeit in den Kreuzigungsbildern erhielt — und zwar beiderseits der Alpen [1]).

Ich erlaube mir kein Urteil darüber, ob die Grätschstellung während des XIV. Jahrh. in der italienischen Kunst häufiger vorkommt als nördlich von den Alpen. Jedenfalls fehlt dort wie hier noch im allgemeinen die klar ausgeprägte Vorstellung von dem äusseren Habitus, wie von der geistigen Bedeutung der Haltung. Die Künstler benützen sie hauptsächlich als Zweckstellung (Henkersfiguren) oder für müssige Nebenfiguren, z. B. Zuschauer, oder sonst für Personen, welche sich dadurch das lange Stehen erleichtern wollen. Wenngleich wenig typisch, kommt unsere Stellung allerdings bisweilen auch an triumphierenden Figuren vor: wie z. B. in den Trecento-Fresken von S. Croce zu Florenz: *Taddeo Gaddi*s auf Goliath stehender David und *Nardo di Cione*s (?) auf dem Drachen stehender Erzengel Michael (Z. Kgesch. d. Auslandes, Bd. XXXII, Taf. 9).

Die Annahme liegt nahe, dass die stattlichste Erscheinung des mittelalterlichen Lebens, der schwergerüstete Ritter, die Kunst vor allem zu der Ausbildung des Grätschtypus begeistert habe, besonders seitdem die steifen Rüstungen aus Stahlplatten im XIV. Jahrh. in Gebrauch kamen. Aber ausser der Schwere der Rüstungen erforderte auch das Kämpfen mit den gewaltigen Schlagschwertern gespreizte Stellungen, d. h. ein sicheres Stemmen der Füsse auf den Boden. Eine zart ausgeführte, Jean Foucquet zugeschriebene, die Schlacht bei Cannae darstellende Miniatur in der Samml. Thompson in London (aus einer Serie von vier Bildern zu „Les faits des Rommains") gibt eine lebendige Vorstellung von der doppelhändigen Hantierung dieser schweren Haudegen.

Zu der im XV. Jahrh. beiderseits der Alpen stark zunehmenden Vorliebe für breitspurige Stellungen trug aber auch zweifellos der jetzt erwachende realistische Sinn stark befördernd bei. Die gotische Kunst, so wie sie in Mitteleuropa in die Erscheinung trat, hatte im allgemeinen nicht die Darstellung der Tatkraft, des sich auf sich selbst verlassenden, männlichen Mutes geliebt. War sie doch ihrer hauptsächlichen Natur nach weiblich und lyrisch. Sie pries lieber die Minne der Ritter als ihre Heldentaten. Das zahlreiche Statuenvolk der gotischen Kathedralen gehört hauptsächlich zu den Sanft-

[1]) Ich möchte hier auf ein ganz frühes Beispiel hinweisen: den Knecht mit dem Schwamm in dem Kreuzigungsbilde des karolingischen Evangeliars Franz' II., aus der „franko-sächsischen" Schule, Paris, Bibl. nat., f. lat. 257, fol. 12 v:o. — Auf der bekannten Altartafel aus Soest in Berlin, XIII. Jahrh., grätscht der Hauptmann ganz deutlich (Ber. Kunstätt., Soest, Abb. S. 55); seine Beine sind aber vollständig erneuert, und es ist daher unmöglich zu bestimmen, wie er ursprünglich stand. — Nachträglich erwähne ich noch einen grätschenden, ritterlichen Heiligen, Deckengemälde in S. Maria in Selva zu Locarno, um 1400 (Toesca: Pitt. nella Lombardia, Abb. S. 395).

mütigen, welche das Himmelreich erben werden. Erst im XV. Jahrh. und vor allem zuerst in Italien wurde dagegen der Krieger in seiner ganzen Mannhaftigkeit einer von den beliebtesten Typen der Kunst. Und dazu gehörte eben das gespreizte Stehen, die Heldenstellung vor allen anderen, welche ausserdem der jugendlichen Dreistigkeit der Quattrocentokunst ganz vorzüglich entsprach. Die Kunst nahm die Erde in Besitz und drückte ihr Machtgefühl durch das Stemmen der Füsse auf den Boden aus. Erst jetzt wird die Grätschstellung ein vollberechtigtes Kunstmotiv und insbesondere ein Ausdrucksmotiv.

Abb. 14.

Vergebens warnt Leone Battista Alberti, wie in anderer Hinsicht, so auch vor Übertreibungen nach dieser Richtung, indem er behauptet, in der Natur fast nie einen grösseren Zwischenraum zwischen den Füssen, als eine Fussbreite gesehen zu haben (Della Pittura libri tre; Kunstgesch. Quellenschr. XI, S. 126). Er fordert die Künstler zur Mässigung auf und setzt die Schönheit, den Anstand und die Würde über die Lebhaftigkeit. Die Entwickelung ging aber jetzt, wie immer, ihren eigenen Weg, den Moralpredigern zum Trotz. Die Künstler hatten schon das Charakteristische in der Grätschstellung erfasst und liessen sich nicht mehr zurückhalten. In eben demselben Jahre, als Alberti seine Abhandlung vollendete, 1435, stellte *Andrea del Castagno* seine repräsentative Heldenfigur, Filippo Scolari, in rückhaltslosester Grätschstellung vor (nunmehr im Florentiner Castagno-Museum; *Abb. 14*, nach Klass. Bildersch.). Ein solches Vorbild bedeutete in seiner packenden Naturwahrheit mehr als alle ästhetischen Ermahnungen. Es prägt sich unwiderstehlich ins Bewusstsein ein und bleibt unauslöschlich im Gedächtnis, wie der wilde Krieger dasteht, den Raufdegen mit beiden Händen horizontal vor dem Körper haltend, gewohnt alle zwistigen Fragen mit ihm zu lösen.

Sogar noch früher aber hatte Donatello den Typus in monumental gedachten Einzelfiguren benützt, wenngleich noch immer etwas zaghaft, indem er zugleich bemüht war, die Beine hinter dem Mantel oder dem Schild zu verbergen: seine erste David-Figur, 1410—1412, im Bargello, ferner die Nischenstatuen eines jungen Propheten auf dem Campanile und des heil. Georg v. J. 1416, ursprünglich in einer der Nischen von Or San Michele, jetzt im Museo nazionale zu Florenz, alle aus Marmor (Klass. d. Kunst XI, Abb. S. 2, 14 u. 7—9). Der letztere ist wohl der edelste Vertreter des Typus überhaupt (*Abb. 15*). Der junge Held ist ein Ritter ohne Furcht und Tadel, ein Kriegsmann Gottes, ein Streiter für höhere Ziele. Er fordert nicht heraus, trägt er doch nicht einmal ein Schwert, ist aber bereit, seine Brust der Gefahr zu bieten; und halb spähend, halb in Gedanken versunken, lässt er seinen Blick in die Weite schweifen, vielleicht zu dem Feinde hinüber. Er ist überhaupt nicht in irgend einer Situation gedacht, sondern verkörpert nur das Zeitideal der männlichen Jugend mit der selbst von Alberti (Quellenschr. für Kunstgesch. XI, S. 128) geforderten „Schaustellung hohen Mutes und tüchtiger

Kraft". Die heiligen Ritter der Hochrenaissance, z. B. Fra Bartolomeos, Giorgiones und Palma Vecchios, sind ohne Zweifel von einer tadelloseren und vollendeteren Schönheit in der klassischen Bedeutung des Wortes. Aber so intensiv, wie der einzig in seiner Art dastehende Georg des Donatello, wirken sie nicht. Auch treten sie nicht mehr in der Grätschstellung auf. Die kurze Blütezeit derselben in Italien war schon wieder vorüber. Sie sank ebenso schnell in der Wertschätzung des Cinquecento, wie sie im Quattrocento in Mode gekommen war.

Abb. 15.

Indessen ist sie noch im frühen Quattrocento keineswegs allgemein. Nur im Vorbeigehen nenne ich Henkersfiguren, wie die von *Masaccio* in der Enthauptung des Täufers auf dem Berliner Predellenbilde und die von *Fra Angelico* im Martyrium der Heiligen Cosmas und Damian zu München (Künstl.-Mon., Abb. S. 63), auch in der Steinigung des heil. Stephan in der vatikanischen Nikolauskapelle; ausserdem den Engel in den Reliefdarstellungen *Jacopo della Quercias* von der Vertreibung aus dem Paradiese: am Fonte Gaja in Siena (Les Arts Nr. 34, Abb. S. 12) und am Portal von S. Petronio zu Bologna, welcher die Sündigen mit Gewalt ausstösst. Überhaupt hätte es keinen Wert, weiterhin solchen gespreizten Zweckstellungen eine besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Mehr Beachtung verdienen in diesem Zusammenhange die weltgeschichtlichen Berühmtheiten in dem Skizzenbuche des römischen Kupferstichkabinets, welches Venturi, wie mir scheint mit Unrecht, dem Spättrecentisten Giusto zuschreibt (von ihm publiziert in Le gallerie naz. ital. V). Hier ist, ebenso wie in Castagnos Scolari, die Breitspurigkeit bei entschiedener Frontalwendung, zur Schaustellung der Heldenwürde benützt. Der Künstler sucht zwar in den meisten seiner Figuren die Steifheit des gespreizten Stehens durch Verbindung mit dem eleganteren Kontraposto zu mildern. Aber auch die ganz normale Grätschstellung ist in wenigstens sechs derselben vertreten (Karl. d. Gr.: *Abb. 16*, nach Venturi; Fulvius, Sartonius, Pirrus, Eneas und Paulus Emilius). Ebenso unbefangen wie der Zeichner die alten Helden in die Rüstungen seiner eigenen Zeit kleidete, gab er ihnen auch eine Haltung, welche dem antiken Heroenideal weit weniger entsprach, als der Vorstellung des Quattrocento von der Schreckenlosigkeit [1]). Die eigentümliche Neigung der nachantiken Kunst, die alten Götter, Halbgötter und

Abb. 16.

[1]) Dieses naive Verfahren entspricht der Übersetzung des „heros" bei Plinius mit dem mittelalterlich-feudalen „baroni" in Ghibertis Traktat (J. v. Schlosser: Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten; Jahrb. d. Zentralkomm., 1910, S. 158).

Helden grätschend darzustellen, haben wir ja schon einmal tief im Mittelalter angetroffen (s. oben S. 8), und wir werden noch späterhin des öfteren dieselbe wieder auftauchen sehen.

Mit Recht betont Lange, dass sich die Grätschstellung indessen eigentlich nur qualitativ als eines der bezeichnendsten Ausdrucksmotive des frühen Quattrocento behauptet. Figuren, wie Donatellos Georg und Castagnos Scolari, sind jedenfalls geeignet, derselben ein besonderes Gewicht zu verleihen. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrh. beginnt sie auch durch die Häufigkeit ihrer Anwendung die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Ihre Verbreitung beschränkt sich aber, wie es scheint, fast ausschliesslich auf Mittelitalien. Jedenfalls habe ich aus der ganzen Quattrocentokunst des nördlichen Italiens nur ganz wenige Beispiele notiert, und auch in diesen ist die Stellung zumeist kaum des Ausdruckes wegen gewählt; ich erwähne zwei junge Leute bei der Kreuzigung, Relief am Altare „della Purificazione" der *Riccomanni* (bestellt 1432) im Dome zu Sarzana (L'Arte IX, Abb. S. 464), den gepanzerten Ritter links im Vordergrunde bei der Wegschleppung der Leiche des heil. Christophorus im Fresko *Mantegnas*, Eremitani zu Padua [1]), und den dem zum Himmel fahrenden Erlöser erstaunt nachblickenden Soldaten in *Giovanni Bellinis* umstrittenem Gemälde „die Auferstehung Christi" in Berlin (Künstl.-Mon., Abb. S. 81), wie auch in *Mazzolas* 1497 datierter Kopie desselben Bildes in Strassburg (L'Arte IV, Abb. S. 417).

Aus den Werken der jüngeren Generation in Florenz nenne ich folgende Beispiele: den jungen Krieger im Mittelgrunde des Wandgemäldes *Benozzo Gozzolis:* Untergang der Ägypter, Campo santo zu Pisa (Supino, Abb. S. 281); von *Antonio Pollajuolo:* zwei nackte Männer in einer Zeichnung des Brit. Museums (Maud Cruttwell, Taf. 24), einen nackten Athleten, von drei Seiten abgebildet, Zeichnung im Louvre, kämpfende, nackte Männer, Kupferstich und Tonrelief im Vict. u. Alb.-Museum in London (Italian Sculpture, Taf. z. S. 42), einen Bogenschützen im Martyrium des heil. Sebastian v. J. 1475 in London (Meisterwerke d. Nat. Gall., Abb. S. 8 [2]), und die nackte Studie dazu in Berlin (Zeichn. alt. Meist. im Kupferstichkab., XII E), verschiedene Figuren auf den nach Pollajuolos Zeichnungen ausgeführten Stickereien in der Opera del duomo, Florenz (eine abgeb. bei Maud Cruttwell, Taf. 18) und den repräsentativ in Vorderansicht dargestellten, jungen David in Berlin; von *Verrocchio:* die zwei zankenden Ritter bei der Enthauptung Johannes' auf dem Silberaltar aus der zweiten Hälfte der siebziger Jahre in der Opera del duomo, Florenz; von *Botticelli:* die Filippo Scolari nachgebildete Nischenstatuette in der „Verleumdung", Uffizien (Künstl.-Mon., Abb. S. 81); aus den florentinischen Fresken *Ghirlandajos*: den ritterlich gerüsteten, ganz repräsentativ stehenden Camillus unter den antiken Helden im Palazzo Vecchio, aus dem Anfang der achtziger Jahre (*Abb. 17;* nach einer Phot. von Alinari)

[1]) Nunmehr fast verwischt Vgl. die in den Monatsheften f. Kunstwiss., III, Taf. 22, mitgeteilten, alten Kopien.

[2]) *Girolamo Genya* (1476—1551), der auch sonst, als Signorelli-Schüler, „den Stand in der Grätsche" liebte (*Patzak:* Die Villa imperiale in Pesaro, S. 280 u. Abb. S. 179 fg.), hat in seinem Martyrium des heil. Sebastian in den Uffizien diese Figur frei kopiert (ibid., Abb. S. 189).

und den vom Rücken gesehenen, in einen reichen Mantel drapierten Mann (Davide Ghirlandajo?) in der Künstlergruppe beim Opfer Joachims unter den Chorfresken in S. Maria Novella (1486—1490; Künstl.-Mon., Abb. S. 49), welch letztgenannte Figur wieder *Benedetto da Rovezzano* als Vorbild eines jungen Mannes auf dem Kaminrelief im Bargello-Museum gedient zu haben scheint [1]). Benedetto gehört aber schon vollständig dem Cinquecento an.

Der Künstler aber, welcher mehr als alle übrigen unser Motiv zu seinem eigenen machte, war *Signorelli*. „In der Physiognomie seiner Kunstwerke", sagt Lange, „ist es einer von den hervortretendsten Zügen. Es stimmt merkwürdig gut zu seinem ernsten, zuweilen barschen Charakter, welcher mit stolzer Gleichgültigkeit alles geringschätzt, was süss und weich dem Sinn und dem Gefühl des Beschauers schmeichelt" (op. cit. S. 77). Wenn in einem seiner Bilder, im Sündenfalle (als typologische Nebenscene zur Konzeption Marias, Kathedrale zu Cortona), Adam mit gespreizten Beinen auftritt, so scheint er durch diese vorzugsweise männliche Stellung den Urtypus des männlichen Geschlechts bezeichnen zu wollen. Niemand hat die Grätschstellung so oft benützt wie Signorelli, bei niemandem ist ihr Charakter schärfer, ausgeprägter. Sie scheint geradezu für seine robusten Muskelmenschen zur Lösung des statischen Problems erfunden worden zu sein. War Signorelli, wie man angenommen hat (Maud Cruttwell in der Serie „Great Masters", S. 3), der Schüler Pollajuolos gewesen, so mag er wohl von ihm die Vorliebe für diese Art des Stehens übernommen haben. Gehörte sie doch mit zum Studium des menschlichen Körpers in Ruhe und in Bewegung, welches Pollajuolo eifrig betrieb und Signorelli weiterführte.

Abb. 17.

Schon in dem ältesten der bewahrten Bilder Signorellis — der Stäupung Christi in der Brera-Galerie, Mailand — kommt unser Motiv vor. Ein junger, seinen Degen ziehender Offizier, steht breitbeinig da. Wenn diese Figur an den kolerischen Krieger Verrocchios erinnert [2]), so entspricht ein nackter Bogenschütze im Martyrium des heil. Sebastian, Pinakothek in Città di Castello, a. 1496, wiederum dem Pollajuolos. In anderen Werken kommen müssig Anwesende in dieser Stellung vor, wie z. B. ein vom Rücken gesehener Mann bei der Abnahme Christi vom Kreuze (Hintergrundsscene zum Crucifixus mit der heil. Magdalena in der Akademie zu Florenz; Klass. Bil-

[1]) Ganz ähnliche Vordergrundfiguren kommen auch in den erwähnten, florentinischen Stickereien und überraschenderweise, wie es schon Roosval bemerkt, in den Altarschränken des flämischen Bildschnitzers *Jan Borman* vor: in Güstrow, aufgestellt 1522, in Villberga und wahrscheinlich auch in Vesterås, Schweden (s. die Monographie Roosvals, Abb. 12, 14 u. 15). Ob hier ein Zusammenhang oder bloss ein Zufall vorliegt, wage ich nicht zu entscheiden.

[2]) Das Motiv des Greifens nach der Waffe gibt diesen Quattrocento-Figuren eine zufällige Ähnlichkeit mit Odysseus auf dem schon erwähnten, pompejanischen Wandgemälde (Engelmann: Odyssee, Taf. 9, 47).

dersch. Nr. 740), ein Krieger bei der Stäupung Christi, Predellenbild daselbst, zwei solche im Fresko zu Monte Oliveto, wo Totilas vor dem heil. Benedikt kniet, a. 1497 (Klass. Bildersch. Nr. 787), und ein junger Stutzer in der Anbetung der Könige, Predellenbild in der Uffizi-Galerie, Florenz *(Abb. 19)* — um uns mit diesen Beispielen unter mehreren zu begnügen.

Hat Signorelli also auch sonst die Grätschstellung oftmals benützt, so teilt er ihr aber in seiner grossen Meisterleistung, den Fresken zu den letzten Dingen im Dome zu Orvieto, a. 1499—1504, eine ganz überraschend bedeutende und eine zugleich sehr abwechselnde Rolle zu. Denn hier grätschen, in Hülle und Fülle, nicht nur die frechen Übeltäter und die gräulichen Teufel, sondern auch die Auferstehenden (vier Figuren in demselben Bilde!), welche zum himmlischen Gerichtshof aufblicken und selbst die gewaltigen, auf Wolken stehenden Engel: sowohl die geharnischten Wächter der Hölle, als auch die posaunenden Boten des Gerichts *(Abb. 18)*. Nur die Seligen vermeiden die breitspurige Stellung. Schon früher ist es den Forschern aufgefallen (Lange, S. 80), dass die Geschlechter auf Erden, welche nach den Worten des Erlösers (Matth., XXIV, 30) heulen werden, wenn sie des Menschen Sohn in den Wolken des Himmels kommen sehen, hier keine Furcht und kein Zittern zeigen. In der Tat erinnert die Stimmung, welche Signorelli in dieser Schreckensstunde walten lässt, eher an die bekannte Stelle bei Horatius: „si fractus illabatur orbis, impavidum ferient ruinae". Und ich kann mich nur der Ansicht Langes anschliessen, dass nämlich die Grätschstellung hier weniger als Ausdruck der Aufgabe, der Idee des jüngsten Gerichts, denn als Ausdruck der Grundstimmung des Künstlers und seiner Zeit zu betrachten sei. Er giebt sie nicht nur in Vorder- und Rückenansicht, sondern auch bei einer ganz von der Seite gesehenen, athletischen Figur an einem hervorragenden Platz im Antichrist-Bilde, wodurch sich dem Meister Gelegenheit bietet, eine erstaunliche Sicherheit in der perspektivischen Zeichnung an den Tag zu legen. Und er verstärkt hier noch den Ausdruck durch den in die Seite gestemmten Arm, ja er verdoppelt sogar diese Gebärde an einem ebenfalls grätschenden Mann unter den Auferstehenden.

Abb. 18.

Schliesslich will ich aus dem Kreise Signorellis noch den vom Rücken gesehenen Apostel in Mariä Himmelfahrt von *Bartolommeo della Gatta*, in S. Domenico zu Cortona erwähnen, welcher der Verschwindenden nachblickt und dabei, wie der Soldat auf Bellinis Himmelfahrtsbilde in Berlin, mit der Hand seine Augen beschattet. Er ist indessen, einschliesslich der Gebärde, dem jungen, gewaltig grätschenden, die Zeichen des Himmels anstaunenden Mann in Signorellis Orvieto-Fresken nachgebildet. Nur hat er sich, wie die vom Rücken gesehenen Grätschfiguren Pollajuolos, Ghirlandajos, Benedetto da Rovezzanos und Jan Bormans, mit einem weiten Mantel drapiert, dessen Aufgabe

zu sein scheint, das Dreieck zwischen den Beinen auszufüllen und die Breite der Stellung somit noch mehr zu betonen (L'Arte 1903, Abb. S. 239).

Abb. 19.

Wie unwiderstehlich das breitspurige Stehen von dem Zeitgeschmack der Kunst geboten wurde, zeigt auch das zahlreiche Vorkommen desselben am Ende des Quattrocento und um das Jahr 1500 in der umbrischen Schule, deren zartes und schwärmerisches Wesen demselben weit weniger zu entsprechen scheint als die wuchtige Kraft Signorellis. Dieser Geschmack mag vielleicht, wenigstens teilweise, seinen Grund in der trikotähnlich anschliessenden männlichen Tracht dieser Zeit gehabt haben, welche gerade bei der Grätschstellung die schlanken Beine der jungen Leute zu ihrem vollen Rechte kommen liess. Als Beispiel teile ich aus der Anbetung der Könige, dem schon erwähnten Predellenbilde von *Signorelli* die Figur des jungen Edelmannes mit *(Abb. 19).* Lange bemerkt ganz richtig, dass das gespreizte Stehen nicht mehr in demselben Grade wie im früheren Quattrocento, die Stellung der schwer gepanzerten Ritter war. Vor allem zeigt Signorelli, dass die Bedeutung desselben nunmehr eine allgemeinere geworden ist. Unter anderem wurde es, was ich hinzufügen möchte, jetzt den jungen Stutzern ein Mittel zur Vorzeigung ihrer körperlichen Reize. Dieser selbstgefällige, pikante Zug überwiegt eben in der umbrischen Grätschstellung. Es ist kein rechter Ernst damit, sondern das Motiv ist eher seines dekorativen Effektes wegen benützt. Die selbstbewusste Kraft ist zu gezierter Grazie geworden, die nur noch mit der Heldenstellung kokettiert.

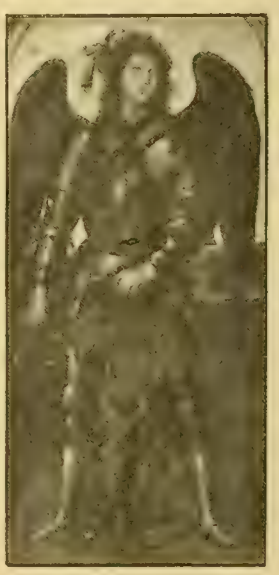


Abb. 20.

Der Leser wird sich ohne Zweifel zunächst gewisser Figuren *Peruginos* aus der Zeit um 1500 erinnern, von welchen das Gesagte ganz vorzüglich gilt, obgleich sie sich zwar äusserlich an den in Florenz festgestellten, repräsentativen Rittertypus anschliessen: des gepanzerten Engels in der Himmelfahrt Mariä, Akademie zu Florenz, und auf dem Triptychon der National Gallery zu London (*Abb. 20;* nach Lange) und eines von den antiken Helden, Lucius Sicinius, des Cambio-Saales zu Perugia (Künstl.-Mon., Abb. S. 58, 73 u. 75). Wie ist aber hier das jugendlich Männliche des heil. Georg von Donatello ins süsslich Jungfernhafte verwandelt worden! Vergebens bemüht sich auf dem Wandgemälde *Pinturicchios* in der Sixtinischen Kapelle aus dem Anfang der achtziger Jahre (Künstl.-Mon., Abb. S. 9) der Engel, welcher Moses an dem Kragen packt, sich durch die Grätschstellung ein befehlerisches Aussehen zu verleihen. Er schreckt weder Moses noch den Beschauer. Und der alte Hohepriester, der im Sposalizio Peruginos in S. Maria Nuova zu Fano v. J. 1497 (Les Arts N:o 71, Abb. S. 13) und zu Caen nach 1500 (Künstl.-Mon., Abb.

S. 81 [1]) die Vermählung Josephs und Marias vollzieht, erhöht durch sein gespreiztes Stehen weniger seine amtliche Würde, als er — was sicher nicht beabsichtigt war — dadurch ein unpassendes Phlegma zu zeigen scheint. Das Aufgeben dieser Stellung gehörte mit zu den Verbesserungen, welche Raffael in die Wiederholung der Komposition (Brera-Galerie zu Milano, v. J. 1504) vornahm [2]). Zumeist findet man jedoch in umbrischen Bildern die Grätschstellung in weniger auffälligen Nebenfiguren; z. B. in den Figurenreihen, mit welchen Perugino sozusagen eine Zaesur in die perspektivische Tiefenbewegung seiner Bilder einzuführen sucht (Schlüsselübergabe aus den achtziger Jahren in der sixtinischen Kapelle und Kampf der Tugend und der Liebe im Louvre, a. 1505; Künstl.-Mon., S. 5 u. 93), und in der Volksmenge, womit *Pinturicchio* den Vorder- und Mittelgrund seiner Fresken in der Sieneser Domlibreria füllt, a. 1503—1508 (Künstl.-Mon., Abb. S. 125, 127 u. 139). Es handelt sich in diesem letztgenannten Falle durchgängig um wachhabende Knechte. Auf irgend eine von diesen Figuren scheint sich eine frühe, in Oxford aufbewahrte Zeichnung *Raffaels* zu beziehen. Bekanntlich nahm er an der Vorbereitung des grossen Werkes teil.

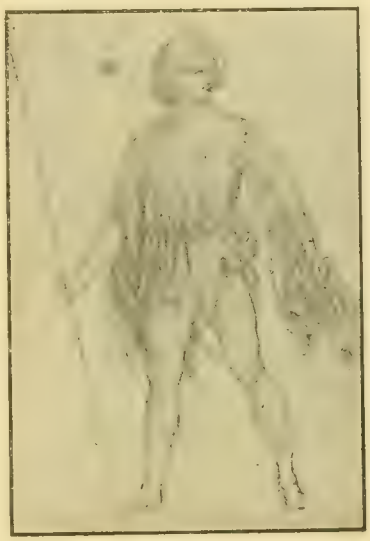


Abb. 21.

Was aber aus dieser stutzerhaften Eleganz künstlerisch zu machen war, das zeigt wohl am besten die schöne, jugendliche Kostümfigur *Leonardos*, Zeichnung aus dem letzten Jahrzehnt des Quattrocento, jetzt in Windsor (*Abb. 21;* nach v. Seidlitz I, Taf. z. S. 144). Auch sonst hat Leonardo die Grätschstellung, in seinen Proportions-, Akt- und anatomischen Studien, benützt (ibid., Abb. S. 294, 311 u. 336), wie auch der von ihm besonders stark beeinflusste Künstlerkreis, z. B. *Sodoma*: vom Rücken gesehener Knecht in der Abnahme Christi vom Kreuze, Siena, a. 1502/3 (Great Masters, Taf. z. S. 12); der Hauptmann in *Luinis* Aufrichtung des Kreuzes in Museo Poldi-Pezzoli (L'Arte IV, Abb. S. 101) und ein bärtiger Krieger im Hintergrunde des Martyriums der heil. Katharina von *Gaudenzio Ferrari*, Brera. Sonst wurde aber, so viel ich ersehen kann, die Grätschstellung nunmehr auffallend seltener. Beispielsweise nenne ich, ausser den schon erwähnten Figuren *Gengas* und *Rovezzanos*, einzelne Henker, wie z. B. bei der Stäupung Christi, in Rovigo, neulich *Palma Vecchio* zugeschrieben (Monatsh. f. Kunstwiss. III, Taf. 23), bei der Enthauptung des Täufers

---

[1]) Bekanntlich hat Berenson das Gemälde zu Caen Giovanni Spagna zugeschrieben. Mit dem Obengesagten habe ich eigentlich keine bestimmte Stellung zu dieser Streitfrage einnehmen wollen. Jedenfalls muss ich aber unbedingt Dr. W. Bombe (Monatsh. f. Kunstwiss. IV, S. 306) darin beitreten, dass das Bild in Caen die ältere, altertümlichere Redaktion des Themas ist.

Bei *lo Spagna* haben wir ein Beispiel unseres Motivs in dem Gethsemane-Gebet zu London (Meisterw. d. National-Gallery, Abb. S. 25) — einen Offizier in der typischen Grätschstellung Peruginos, mit dem Arm in die Seite gestemmt.

[2]) Dagegen übertreibt *Eusebio di S. Giorgio* die wenig priesterliche Stellung in seinem Sposalizio, Predella, Brera Nr. 483.

in *Andrea del Sartos* Fresken in Scalzo, Florenz (Künstl.-Mon., Abb. S. 62), und in den Passionsscenen auf den Bronzetüren *Giovanni da Bolognas* am Dome zu Pisa, schliesslich Soldaten in *Baldassare Peruzzis* und *Domenico Beccafumis* Bildern zu der altrömischen Geschichte, Fresken im Konservatorenpalast zu Rom (Jahrb. d. Kunstsamml., XX, Taf. 9 u. 11) und im Palazzo della Republica zu Siena.

Ehe wir aber das Quattrocento und dessen Nachfolge im Cinquecento verlassen, müssen wir noch die breitspurig stehenden, nackten „Putti" beachten. Wie überhaupt in ihren Kinder-Drôlerien folgen die Renaissance-Künstler auch in diesem Detail gewiss dem Beispiele der Antike (vgl. oben S. 6). Treten doch diese Putti hauptsächlich in dekorativem Zusammenhange auf, wo ja auch sonst der antike Einfluss dominiert. Nur ist die normale Pose mit symmetrischer Frontalwendung hier gewöhnlicher, als unter den breitbeinigen Kinderfiguren der Antike. Von meinen jedenfalls nicht sehr zahlreichen Beispielen teile ich einige mit: die kleinen Guirlandenträger auf dem Palaste des Herodes in den Fresken *Masolinos* in Castiglione d'Olona (angebl. zwischen 1428 u. 1435) und auf *Michelozzos* Aragazzi-Grabmal in Montepulciano, a. 1437/8 (Knackfuss-Zimmermann: Allg. Kunstgesch. II, Abb. S. 283); Engelkinder auf dem Madonnenbilde *Signorellis* in der Sammlung Benson, London, auf der Predella zu *Raffaels* Grablegung Christi v. J. 1507 in der vatik. Pinakothek, und auf dem marmornen Weihbecken im Dome zu Orvieto (Burckhardt: Gesch. d. Renaiss., Abb. S. 291); die mit beiden Füssen in den Schalen einer Wage stehenden Buben von *Lorenzo Lotto* in den Bergamo-Intarsien und im Hintergrunde des männlichen Bildnisses der römischen Doria-Galerie (*Abb. 22;* nach einer Phot. von Anderson); endlich einige der zahlreichen, das Plafondgemälde in der Sala del Giuramento der Villa imperiale zu Pesaro tragenden Flügelkinder, aus dem Anfang der dreissiger Jahren des XVI. Jahrh., Patzak (Abb. S. 264/5) zufolge von *Girolamo Genga.* Meines Wissens beginnen erst ziemlich spät grätschende Engelknaben auch in den himmlischen Glorien aufzutreten, z. B. zwei solche in der Himmelfahrt der Madonna von *Andrea del Sarto,* Pal. Pitti Nr. 191, v. J. 1531 (Künstl.-Mon., Abb. S. 109). Herrn Okkonen zufolge kommen sie in diesem Zusammenhange noch im Seicento vor. Schon früh im XVI. Jahrh. tritt der grätschende Kindertypus selbst nördlich von den Alpen auf (z. B. am Gitter des Mausoleums Maximilians I. zu Innsbruck, Abb. im „Museum", Taf. 128; Holzschnitt von *Holbein d. J.,* Künstl.-Mon., Abb. S. 11; ein französ. Beisp. in „The Studio" VI, Abb. S. 29), vereinzelt auch später, nach wie vor unter italienischem Einflusse (z. B. *Rottenhammer,* München Nr. 1386, u. *van Dyck,* Samml. J. C. Harford, London).

Abb. 22.

Wie in den grätschenden Jünglingsfiguren der frische Mut (und die Eitelkeit) der Renaissance sich kundgibt, so spricht sich in den Putten ihre Scherzlust aus. Was die gespreizte Beinstellung in diesen Fällen vorstellt, ist keineswegs das kindliche Stolpern beim Gehenlernen, sondern der schelmische Mutwille des entwickelteren Kinderge-

müts. Sie verrät eben die Keckheit, welche Leonardo in seinem Malerbuche (Quellenschr. z. Kunstgesch. XVIII, S. 187) „bei jungen Bürschlein“ tadelt. Selbst der Idealknabe vor allen anderen, das Christkind, verstösst zuweilen gegen die strenge Anstandsregel Leonardos (z. B. in den Madonnenbildern *Benedetto Bonfiglis* in S. Fiorenzo zu Perugia *(Abb. 23)*, *Carlo Crivellis* zu Brüssel und *Jacopo Sansovinos* in Berlin; Bildw. d. christl. Epoche, Taf. 14, 230). Die Freiheit zu grätschen scheint aber vornehmlichst dem eigentlichen Putto, dem nackten Idealtypus zuzukommen. Von dem Gebiete der realen Lebensdarstellung habe ich dagegen nur ganz vereinzelte Beispiele: den kleinen in die Schule gebrachten Augustinus, Fresko von *Benozzo Gozzoli* in San Gimignano (Klass. Bildersch., Taf. 135), den Knaben mit einem kleinen Hund an der Leine in *Andrea del Sartos* „Fatti di Giuseppe Ebreo“ in der Pitti-Galerie zu Florenz, Nr. 68, v. J. 1521 (Künstl.-Mon., Abb. S. 60), und einen ähnlichen auf *Bacchiaccas* mit dem letztgenannten Bilde zusammengehörigen Gemälde in Dresden, Nr. 80.

Abb. 23.

Nie vorher war die Grätschstellung in der italienischen Kunst so beliebt gewesen, wie eben um die Wende des XV. Jahrh. Der Klassizismus des Cinquecento bereitete indessen binnen kurzem ihrer Blüte ein jähes Ende. Zwar wirkte, wie wir gesehen haben, die Überlieferung des Quattrocento obgleich mit abgeschwächter Kraft noch einigermassen fort; die Kunstströmung der Hochrenaissance aber war dem Grätschen keineswegs hold. Der vornehme Geschmack dieser Zeit wurde ohne Zweifel von der vulgären Renommisterei und der naiven Selbstgefälligkeit des alten Motivs verletzt. Dazu kam aber noch die ganz neue Auffassung der Stellungen überhaupt. Einer von den auffallendsten Zügen der Cinquecento-Kunst, geradezu ihr leitender Grundsatz in dieser Hinsicht, war nämlich eben die Emanzipation von den einfachen und steifen Normalstellungen des Quattrocento, welche dem entwickelteren Geschmacke altmodisch oder geradezu archaisch erscheinen mussten. Es lässt sich auch nicht leugnen, dass, wie Lange (S. 78) sich treffend ausdrückt, die Grätschstellung das körperliche Gleichgewicht in ebenso grober und primitiver Weise zu Stande bringe, wie die pyramidale Bauart das architektonische.

Abb. 24.

Die Entwickelung lässt sich etwa durch folgende Beispiele veranschaulichen. In seiner kolossalen David-Statue, a. 1501—1504 (Klass. d. Kunst, Abb. S. 10), behält *Michelangelo* noch „das unschöne Dreieck“ zwischen den Beinen bei, hebt aber die symmetrische Gleichschenklichkeit desselben auf, worin er übrigens dem Beispiele des Marmor-David von Donatello (Klass. d. Kunst, Abb. S. 2) zu folgen scheint. Der heil.

Georg in *Fra Bartolommeos* Vermählung Katharinas v. J. 1512 (*Abb. 24;* nach einer Phot. von Alinari) schliesst sich wieder ohne Zweifel der Georg-Statue Donatellos an. Die steife Symmetrie ist aber dadurch vermieden, dass der Fuss vorwärts, nicht seitwärts gestellt ist. Der junge, schöne und stolze Held grätscht nicht mehr. Der Erzengel Michael auf dem Vierheiligenbilde *Andrea del Sartos* v. J. 1528 steht noch immer breitbeinig genug, der Ausdruck und Charakter des Grätschens ist aber vollständig verwischt (Künstl.-Mon., Abb. S. 87), nicht zum wenigsten infolge der Schraubendrehung des Oberkörpers. Die Quattrocento-Künstler hatten sich zwar den Kontraposto-Grundsatz angeeignet, aber fast durchgehend mit polykleitischer Einfachheit benützt. Von dieser ausgehend, bemühte sich dagegen das Cinquecento eine möglichst reiche Gegensätzlichkeit in den Richtungen der Körperteile zu gewinnen, was zu immer komplizierteren und verdrehteren Stellungen führte, und nicht wenig zu der bald überhandnehmenden Verkünstelung beitrug. Selbstverständlich passte das Grätschen, die steifste aller Körperstellungen, nicht im geringsten zu solchen Bestrebungen.

In seinem Malerbuche glaubt Leonardo nicht genug vor der Symmetrie der einander entsprechenden und vor der Geradlinigkeit der aneinander sitzenden Glieder warnen zu können, damit die Figuren „wache Lebhaftigkeit und nicht Schläfrigkeit" zeigen und die Glieder nicht „wie Stücke Holz" aussehen mögen (Quellenschrift. XVIII, S. 186 u. 184). Merkwürdigerweise scheint Leonardo, der jedoch, wie seine schon erwähnten Skizzen beweisen, einen verständnisvollen Blick für die positive Bedeutungsfähigkeit der Grätschstellung besass, in seinem Malerbuche nur die negative Bedeutung derselben beachtet zu haben. Denn jetzt sieht er darin nur „Müdigkeit und geringe Gliederfrische" und meint, dass diese Art zu stehen nur „beim Alter der Hinfälligkeit, oder aber bei dem der ersten Kindheit anwendbar sei, oder auch bei einem Ermüdeten" (ibid., S. 163) — also in Fällen, wo sie in der Kunst im allgemeinen immer selten und besonders zu seiner Zeit, wie es scheint, fast gar nicht vorkommt. Und er fügt hinzu: „Darum sieht man einen Jüngling, der gesund und munter ist, sich stets nur auf ein Bein stützen" (ibid., S. 163). Wollte Leonardo vielleicht, nach dem Beispiele Albertis (vgl. oben S. 13), der im späteren Quattrocento zwar übermässigen Anwendung des breitbeinigen Stehens entgegentreten, und glaubte er sich hier mit diesem einseitigen Urteil begnügen zu können, weil es seine Absicht war, über das Gleichgewicht des menschlichen Körpers (della ponderatione del'huomo nel fermarsi sopra li suoi piedi) ein besonderes Buch zu schreiben (ibid., S. 162)?

Wenn aber die frühere Vorliebe für die grätschende Stellung vom Anfang des Cinquecento an in auffallendem Grade abnahm, so erhielt das breitbeinige Stehen als Ersatz eine um so grössere Bedeutung in gewissen Fällen, wo die Aufgabe das repräsentative Schaustellen einer allerhöchsten Kraftfülle forderte.

Die künstlerische Benützung des Motivs hing zuerst, wie wir angenommen haben, mit der Idee des Rittertums zusammen, welches allerdings schon so gesunken war, dass *Francho Sacchetti* gegen das Ende des Quattrocento behaupten konnte, „das Rittertum sei gestorben" (Burckhardt: Cultur d. Renaiss. II, S. 108) — eben zu der Zeit, wo die grätschende Stellung in der Kunst einerseits eine athletische, andererseits eine Stutzer-

pose wurde. Dagegen war das Interesse für die „Herkulesse“ im Wachsen begriffen, dem allgemeinen Zuge der Zeit zum Gewaltigen entsprechend. Mit dem David Michelangelos beginnend wurden ja die Kolosse in der Kunst immer weniger selten. In der Litteratur treten Morgante Maggiore und seinesgleichen auf, und die Vorliebe für „starke Männer“, biblische, mythologische und romantisch-phantastische, verbreitete sich ja auch über Mitteleuropa. Goliath nimmt Revanche und verdrängt David, der das Ideal des Quattrocento gewesen war; und der breitspurige Riese des Cinquecento ersetzt den grätschenden Ritter der vergangenen Zeit.

Abb. 25.

So weit ich weiss, war die Grätschstellung bisher statuarisch nur an den Nischenfiguren Donatellos, und auch hier nur verhüllt, verwertet worden. Jetzt finden wir, wenn nicht immer das typisch symmetrische Grätschen, so doch immerhin das gespreizt breitbeinige Stehen an freistehenden Statuen von nackten oder gepanzerten Giganten. Zwar habe ich nur ganz wenige Beispiele, diese sind aber um so bezeichnender: die bravierenden Marmorkolosse *Bandinellis* (Herkules als Besieger des Kakus, v. J. 1553, vor dem Pal. Vecchio in Florenz) und *Jacopo Sansovinos* (Mars, *Abb. 25;* nach Lange; und Neptun, v. J. 1560, auf der Riesentreppe des Dogenpalastes zu Venedig), welchem Typus sich wenigstens noch eine Tiber-Statue des *Guglielmo della Porta*, v. J. 1567 (im römischen Kunsthandel 1908; ich habe nur eine Abbildung gesehen), und ein farbiger Gelegenheitskoloss anschliessen, welch letzterer bei dem auf einem Gemälde *Antonio Tempestas* (Pinakothek zu Turin) verewigten Turnierfest auf der Piazza Castello dieser Stadt, mit gezücktem Schwerte auf zwei Felsen stehend, in typischer Grätschstellung auftrat.

Vielleicht trug der schon (S. 5) erwähnte, antike, Antäus erwürgende Herkules zur Erhaltung der grätschenden Stellung in der grossprecherischen Kolossalplastik bei. Jedenfalls zeugen nicht nur italienische, sondern auch mitteleuropäische, mehr oder weniger freie und zumeist der Kleinplastik angehörige Wiederholungen noch von der Beliebtheit der Gruppe im XVI. Jahrh. Überhaupt bleibt in diesen Fällen die Haltung Herkules' konstanter als die des Antäus, was vielleicht mit dem Erhaltungszustand des stark beschädigten Originals zusammenhängt. Es ist mir aber nicht bekannt, wann die antike Gruppe gefunden wurde [1]). Als Beispiel der nordischen Kopien erwähne ich nur das Hieronymus-Gemälde *Martin Heemskerks* in der gräfl. Schönbornschen Galerie zu Wien, wo die Gruppe, hier von vergoldeter Bronze und stark zertrümmert, nebst ihrer Umgebung von antiken Ruinen, die Vergänglichkeit des Irdischen illustriert.

---

[1]) Es scheint indessen schon früher eine etwas abweichende Spielart des antiken Typus den Quattrocento-Künstlern bekannt gewesen zu sein. Aus der ersten Hälfte des Jahrh. haben wir eine Reproduktion derselben in *Leonardo da Besozzos* „Cronaca figurata“, Samml. Crespi zu Mailand (Toesca: Pittura nella Lombardia, Abb. S. 484), eine spätere auf der Mantegna zugeschriebenen Zeichnung in den Uffizien (Künstl.-Mon., Abb. S. 104). Dieselbe Spielart, nur mit der Veränderung, dass Herkules auf gebogenen Beinen steht, kehrt noch bei *Pollajuolo* wieder: kleine Bronzegruppe im Bargello u. kleines Gemälde in den Uffizien, reproduziert auf einem Stiche von *Robetta* (Cruttwell: Ant. Pollajuolo, Taf. z. S. 70, 74 u. 81).

Von den späteren Schicksalen des gespreizten Stehens in der italienischen Kunst weiss ich so gut wie nichts und muss die weitere Geschichte desselben — wenn überhaupt von einer solchen nunmehr die Rede sein kann — berufeneren Kennern überlassen. Als ganz vereinzelte Beispiele erwähne ich im Vorbeigehen den Henker bei der Enthauptung der heil. Katharina von *Guercino* in Petersburg und David als Besieger Goliaths von *Marinari* (1627—1716) in den Uffizien.

Julius Lange beschränkt die Besprechung unseres Motivs auf die italienische Renaissance und gewinnt durch diese Konzentration eine einheitliche und sehr lebendige Charakteristik. Er begnügt sich mit nur drei Beispielen aus der Kunst des XVI. Jahrh. nördlich von den Alpen; es sind dies: die bekannte, Dürer zugeschriebene Zeichnung des auf einem Löwen stehenden Ritters, Holbeins Bildniss von Heinrich VIII. und Goltzius' Holzschnitt und Kupferstich zu den Grosstaten Herkules'. Das Fortleben des Motivs in der Folgezeit wird noch flüchtiger angedeutet.

Dennoch ist die Grätschstellung schon im XV. Jahrh. in der mitteleuropäischen wenigstens ebenso heimisch wie in der italienischen Kunst. Jedenfalls kommt sie in Deutschland vor dem letzten Viertel des Jahrhunderts vielleicht sogar häufiger vor, wie sie ja dort auch weit später einen unbestrittenen Platz in dem traditionellen Kunstapparate behauptete. Im formellen Charakter, wie im geistigen Ausdrucke des Motivs ist allerdings der Unterschied ein sehr beträchtlicher. Denn die italienischen Künstler des Quattrocento waren ja ihren Genossen nördlich von den Alpen in der Darstellung eines gut funktionierenden menschlichen Körpers, wie auch in der perspektivisch richtigen Zeichnung der Füsse in deren Verhältnisse zum Boden, bedeutend überlegen. Es ist aber gewiss eine verzweifelte Aufgabe, auf schwachen Beinen den Helden zu spielen, und ebenso schwierig, die ästhetische Bedeutung der gespreizten Stellung gehörig zur Anschauung zu bringen, wenn der Figur die überzeugende Sicherheit in der Haltung fehlt. So vermochte auch die ausseritalische Kunst, wenigstens im XV. Jahrh., kaum ein einziges, grätschendes Menschenbild zu schaffen, welches, sei es auch nur entfernt, dem Filippo Scolari Castagnos oder den athletischen Figuren Signorellis gleichkäme. Der Satz Langes von der Bedeutung der Grätschstellung im früheren Quattrocento (vgl. oben S. 15) lässt sich hier umkehren. In der deutschen Kunst des XV. Jahrh. hat das Motiv mehr in quantitativer als in qualitativer Hinsicht Bedeutung.

Was die Verbreitung desselben ausserhalb Italiens betrifft, so habe ich hier keine solche Beschränkung unserer Stellung auf gewisse Schulen gefunden, wie in Italien. Wenn ich nur vereinzelte spanische und englische Beispiele aus dem XV. Jahrh. anführen kann, so mag dies eher von den mangelnden Kenntnissen des Verfassers, als gegen das Vorkommen der grätschenden Stellung in der damaligen Kunst dieser Länder zeugen. Um so zahlreicher sind meine Aufzeichnungen aus der niederländischen, französischen und vor allem der deutschen Kunst — letztere in ihrer vollen Verbreitung. Von Nord-Deutschland wanderte das Motiv infolge der merkantilen und künstlerischen Beziehungen der Hansastädte, über die skandinavischen Länder bis nach Finnland. Diese Verbreitung nach allen Richtungen bedeutet indessen keineswegs überall eine

gleiche Vorliebe für die Grätschstellung. Es ist nämlich auffallend, dass eben die Schule von Köln, welche jedoch, man möchte glauben in bewusstem Gegensatze zu den niederländischen Nachbarschulen, so lange zäh an der spätgotischen Überlieferung festhielt, und in ihrer weich lyrischen Romantik und schwärmerischen Innigkeit, ebenso wie die umbrische Schule, mehr Verständnis für süsse Weiblichkeit als für trotzige Mannhaftigkeit zeigte, und neben ihr die verwandte westfälische Kunst vor allen anderen Schulen in Mitteleuropa das ganze XV. Jahrh. hindurch die gespreizte Beinstellung liebten. Vielleicht erklärt sich diese Erscheinung durch das Interesse, welches die romantische Strömung der Zeit, deren Hauptsitz nördlich von den Alpen Köln war, dem Ritterleben entgegenbrachte.

Abb. 26.

Die neue Epoche in der Geschichte des Motivs beginnt in Mitteleuropa schon am Ende des XIV. Jahrh. Auffallend breitbeinig, obgleich nicht gerade in der streng normalen Grätschstellung, steht Adam bei der Verwarnung des Herrn auf dem grossen Grabower Altar des Meisters *Bertram* in Hamburg (etwa um 1380; *Abb. 26;* nach Lichtwark, Abb. S. 203). Ungefähr gleichzeitig erscheint das Motiv aber auch schon in Köln, in der Nachfolge des sog. Meisters *Wilhelm*, und bei den flämischen Miniaturmalern in französischem Dienste (vom Rücken gesehener Krieger unter dem Kreuze im Gebetbuche des Herzogs von Berry, jetzt in Brüssel, Nr. 11060, S. 190). Es tritt also, ohne Zweifel hauptsächlich infolge der erwachenden realistischen Kunstbestrebungen, an verschiedenen Stellen auf. In den illuminierten Handschriften aus den letzten Jahren des erwähnten Fürsten († 1416) trifft man es wieder an („Très riches Heures" zu Chantilly — zwei Henker im Martyrium des heil. Markus: Durrieu, Taf. 16, und ein vom Rücken gesehener Krieger in dem verbrannten Gebetbuch von Turin: Durrieu, Taf. 39, d. h. in einer von den Miniaturen, welche mit den Brüdern van Eyck in Verbindung gebracht worden sind), wie auch verschiedenemal in den *van Eyck*'schen Gemälden (auf dem Diptychon zu St. Petersburg, dem Triptychon in Dresden und unter den Hintergrundfiguren auf dem Barbara-Bilde zu Antwerpen: Künstl.-Mon., Abb. S. 42/3, 75 u. 85). Ausser in Köln und Westfalen findet man es in der ersten Hälfte des XV. Jahrh. auch schon und zwar sehr typisch in Franken beim Meister *Berthold* (Thode: Malerschule von Nürnberg, Taf. 3), in Schwaben bei dem niederländisch beeinflussten *Konrat Witz* (Bilder in Basel und Genf: Gaz. d. B.-A. 1907 II, Abb. S. 361 u. 369; Die altdeutsche Malerei, Abb. 21) und in Österreich (in der Gestalt eines repräsentativ gemalten Ritterheiligen auf dem Andreas-Altar im Stephansdome zu Wien).

Wie schon gesagt, stellte indessen die mitteleuropäische Kunst vorläufig keineswegs einen so klar ausgeprägten Typus für die Grätschstellung fest, wie die italienische. Das Motiv tritt bald in karikaturmässiger Übertreibung, bald in kaum auffallender Betonung auf (z. B. der sog. „Bremer Roland" im Germanischen Museum zu Nürnberg);

bald fehlt die symmetrische Verteilung des Körpergewichts auf die beiden Beine, bald bleibt das eine Bein hinter anderen Figuren versteckt (wie beim Erzengel Michael auf dem *van Eyck*'schen Triptychon in Dresden). Abwechselnder ist zugleich die Benützung des Motivs mit Rücksicht auf die Art der dargestellten Personen, und somit wird nicht nur die Form, sondern auch die Bedeutung desselben unsicherer als in Italien.

Der deutschen und in erster Linie der kölnisch-westfälischen Kunst eigen scheint der gespreizt stehende Erlöser zu sein, besonders nach seiner Auferstehung (z. B. München Nr. 16: Stephan Lochners Schule, und auf einem der gemalten Fenster in der Lorenzkirche zu Nürnberg), vor allem aber wo er als Besieger des Teufels in den Höllenfahrtdarstellungen auftritt — wie schon auf dem Bilde aus der Schule Meister Wilhelms, vom sog. *Meister der grossen Passion*, im Museum zu Köln (Scheibler u. Aldenhoven I, Taf. 21) und noch auf dem gewaltigen Soester Altargemälde im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (Nr. 1222) aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. (Ber. Kunststätt., Soest, Abb. S 93). Anderwärts findet man (bisweilen ganz übermässig) grätschende Engel, wie auf *van Eyck*'schen Bildern Michael: als Schutzpatron, Triptychon in Dresden, und auf dem Diptychon in St. Petersburg, wo er auf dem Rücken eines geflügelten Gerippes stehend, dem Höllengesindel mit gezücktem Schwerte droht (*Abb. 27;* nach einer Phot. von Hanfstaengl); denselben Erzengel mit der Seelenwage allein auf dem Teufel stehend in einem aragonesischen Gemälde um 1460 (Monatshefte f. Kunstwiss. III, Taf. 44, Abb. 4), und als Mittelfigur auf dem Altarbilde *Memlings* in Danzig beim jüngsten Gericht (nur wenig breitbeinig, vor 1473; Künstl.-Mon., Abb. S. 38); ebenfalls beim jüngsten Gericht, den Drachen niedertretend, in einem niederländischen Gemälde des Nationalmuseums zu Kopenhagen, um 1520, und — gewaltig grätschend, mit dem gegen die Schulter gelehnten Schwerte paradierend — den vor Josua erscheinenden Engel in *Wohlgemuths* Holzschnitt im „Schatzbehalter der wahren Reichthümer des Heils", Nürnberg 1491 (Muther: Bücherillustr. III, Taf. 119). Triumph bedeutet gewiss auch die infolge einer starken Seitenbiegung wenig normale Grätschstellung des als lebendige Leiche dargestellten Todes auf dem der Schule *Memlings* zugeschriebenen Gemälde in Strassburg (Künstl.-Mon., Abb. S. 129 [1]). Zu den überirdischen Potentaten gehören auch der in spätmittelalterlicher Rüstung auftretende Kriegsgott Mars in einer englischen Handschrift v. J. 1408, (Cosmographia John Foxtons, jetzt in Trinity College, Cambridge; Burlington Fine Art Clubs Publ. v. J. 1908, Taf. 106) und der gehörnte, nackte

Abb. 27.

[1]) In derselben Pose erscheint der Tod im XV. Jahrh. auch in gewissen, italienischen Darstellungen der Trionfi Petrarcas, z. B. Siena Nr. 149 u. München Nr. 1022 D.

Abgott auf einer Säule bei der Weigerung des heil. Valentin, seinen Glauben abzuschwören, von *Bartholomäus Zeitblom* in der kgl. Gemäldegalerie zu Augsburg (Altdeutsche Malerei, Abb. 56). Wie wir (oben S. 8) gesehen haben, ist die Pose in diesem Zusammenhange eine sehr alte Idee.

Zu den Sterblichen angelangt, müssen wir wohl zuerst, honoris causa, unseres Erzvaters Adam gedenken. Sein breitbeiniges Stehen auf dem Grabower Altar wurde schon beachtet. Ein Inkunabeldruck in der Schlossbibliothek zu Berleburg (*Abb. 28;* nach Ludorff: Bau- u. Kunstdenkmäler d. Kreises Wittgenstein, Abb. S. 9) zeigt ihn beim Sündenfall in einer gewaltig übertriebenen Grätschstellung, so auch ein Holzschnitt in Jacobs von Teramo „Belial, processus Luciferi contra Jesum judice Salomone", a. 1472 (Muther: Bücherillustr., Taf. 12). Mässig breitbeinig, sonst ganz typisch, steht er im Sündenfalle auf der in Holz geschnittenen sog. Rosenkranztafel Nr. 273 im German. Mus., vom Ende des Jahrh. Signorellis grätschenden Adam haben wir schon erwähnt (oben S. 16). Noch ist ein spanisches Beispiel zu nennen: Adam auf dem Ildefonso-Altar von *Fernando Gallego* in der Kathedrale von Zamora, um 1465 (Michel: Hist. de l'art III, II, Abb. S. 789 [1]).

Abb. 28.

Die weite Verbreitung des grätschenden Adam ist wohl nicht ohne die Annahme einer künstlerischen Überlieferung zu erklären. Ein Gegenstück ist die, wenigstens in der deutschen Kunst das ganze Jahrhundert hindurch fortgesetzte Anwendung von breitbeinig stehenden Figuren in den Kreuzigungsbildern (zumeist der Hauptmann oder der Knecht mit dem Schwamm). Die darauf bezügliche Tradition in der italienischen Kunst wurde schon (oben S. 12) berührt [2]). Nördlich von den Alpen erscheint das Motiv, wie wir ebenfalls gesehen haben, wenigstens schon am Ende des XIV. Jahrh. (um das vereinzelte karolingische Beispiel bei Seite zu lassen; vgl. oben S. 12). Ich füge hier noch einige Beispiele hinzu: Gemälde um 1400 in der Samml. Clemens zu Aachen (Scheibler u. Aldenhoven I, Taf. 26); das oben erwähnte Bild *Meister Bertholds*; Nr. 146 im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln vom *Meister des Marienlebens;* englische Alabaster-Altärchen aus dem XV. Jahrh. (L'Arte XIII, Abb. S. 205 u. 207); *Hans Holbein d. Ä.*: Tafel mit Passionsbildern v. J. 1499 und *Burgkmairs* Gemälde „S. Croce in Gerusalemme" v. J. 1504, beide in Augsburg; *Dürers* „grüne Passion" von dems. Jahre (Künstl.-Mon., Abb. S. 37) und ein Kupferstich von *Goltzius.*

Unter den repräsentativ dargestellten Heiligen zeichnet das Motiv vor allem die Könige und die ritterlichen Helden aus. Man darf wohl behaupten, dass der Ritter, der profane sowohl als der heilige, auch nördlich von den Alpen zu dieser Zeit noch.

[1]) Ganz moderne Beispiele des beim Sündenfall grätschenden Adam: auf *A. von Kellers* Gemälde in Frankfurt (Künstl.-Mon., Abb. S. 112) und auf der Titelseite zum ersten Buche Mosis, Zeichnung des schwedischen Buchkünstlers O. Hjortsberg zu der „Bibel König Gustavs V".

[2]) Nachträglich erwähne ich noch ein typisches Beispiel des grätschenden Hauptmannes in den Fresken von Viboldone aus der zweiten Hälfte des Trecento (Toesca: La pitt. nella Lombardia, Abb. S. 239).

ebenso wie im XIV. Jahrh., den centralen Platz unter den grätschenden Figuren einnimmt. Selten findet man aber hier das verwegene Selbstbewusstsein der italienischen Krieger. Was besonders die deutsche Kunst betrifft, so gelang es ihr jedenfalls vorläufig viel besser, die schüchterne Demut des Weibes zu schildern, und selbst ihre heiligen Streiter stehen, wenn auch nicht selten breitbeinig, oft weniger trotzig als bescheiden da. Sie verstehen es nicht recht, ihre prächtigen Rüstungen zu tragen, und gewöhnlich sieht man es ihnen an, dass ehrliche Zunftmeister ihre Väter waren, welche nolens volens selbst dem Heldenideale ihre bürgerliche Befangenheit vererbten. In den kölnischen Malereien legen zwar St. Gereon, St. Georg, St. Sebastian, St. Hippolytus, St. Exuperius und wie sie alle heissen, diese gepanzerten und mehr oder weniger breitbeinig stehenden Heiligen von *Stephan Lochner* und seiner Nachfolge, den *Meistern der Verherrlichung Mariä, des Marienlebens, der heil. Sippe* u. A. (vgl. z. B. Scheibler u. Aldenhoven II, Taf. 41, 46 u. 55, II, Taf. 79 u. 81; Poynter: The National Gallery, Abb. S. 203) nicht selten wenigstens einen vornehm ritterlichen Stolz an den Tag; aber auch sie sind jedenfalls mehr fromm als kühn. Die jugendlichen Helden des Lübecker Malers *Hermen Rode* aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts (Zeitschr. f. b. K., N. F. XII, Abb. S. 37 u. 38; nach der letzteren unsere *Abb. 29*) erinnern durch ihr mädchenhaftes Aussehen an Peruginos grätschende Engel, zeigen aber dabei keine Spur von der munteren Dreistigkeit dieser letzteren. Sie sind vielmehr verkleidete Bürgertöchter, welche widerwillig ein klein wenig die Beine spreizen, nur weil die Rolle es von ihnen fordert. Nicht weniger befangen, wenngleich bisweilen stärker grätschend, treten die ungefähr gleichzeitigen Ritterheiligen in Schwaben und Franken auf, wie z. B. der heil. Sebastian von *Friedrich Herlin* (*Abb. 30;* nach Monatsh. f. Kunstwiss. III, iv, Taf. 31, 10), eine Holzstatue in der Sammlung des Grafen H. Wilczek (J. Leisching: Figurale Holzplastik, Taf. 48) und der heil. Georg von *Zeitblom* in der Gemäldegalerie zu Stuttgart (Marie Schutte: Der schwäb. Schnitzaltar, Taf. 67). In diesem Geschlecht von verbürgerlichten und mehr oder weniger unmännlichen, jedenfalls unkriegerischen Rittern ist der wahrhaft martialische, schwergerüstete und breitspurig einherschreitende Benaia auf einem Gemälde von *Konrat Witz* in Basel (*Abb. 31;* nach Altdeutsch. Malerei, Abb. 21) eine seltene und keineswegs unerfreuliche Erscheinung; ebenso der mit seiner Dame stehende junge Mann auf einer deutschen Zeichnung um 1488 (*Abb. 32:* nach Zeichn. alt. Meist. im Kupferstichkab. zu Berlin, V. e), etwa an Pollajuolos David erinnernd.

Abb. 29.

Ob sich die Ritter ausserhalb Deutschlands im allgemeinen heldenhafter gebärden, kann ich nicht sagen. Als eine der prächtigsten Kriegerfiguren des XV. Jahrh. muss jedenfalls die spanische Statuette des heil. Georg aus gefärbtem Silber im Justizpalast zu Barcelona angeführt werden (Mon. Piot X, Taf. 15).

In Finnland besitzen wir aus dem XV. Jahrh. eine kleine Gruppe von Schnitzbildern der heil. Könige Olaf von Norwegen und Erich von Schweden, welche grätschend

dargestellt sind, der erstere auf einem Drachen mit menschlichem Kopfe, der letztere auf seinem Mörder stehend (Beispiele bei K. K. Meinander: Medeltida altarskåp och träsniderier i Finlands kyrkor, Abb. S. 148 [= unsere *Abb. 33*], 208, 235, 245 u. 265). Die besten derselben stammen ohne Zweifel aus Norddeutschland. Das gespreizte Stehen als Triumphstellung erscheint auch an einem heil. Georg auf dem Rücken des Drachen unter den Kalkmalereien der Kirche von Töfsala im südwestlichen Finnland (aus dem Ende des Jahrh.), dem gewiss ein aus Deutschland stammender, durch die schwedische Kunst vermittelter Bildtypus zu Grunde liegt. Deutsche Beispiele von diesem Typus finden sich z. B. im Nationalmuseum zu München, „um 1400“, und im Dresdener Altertumsmuseum (aus Penig). Ich nenne jene finnländischen Beispiele als die mir am nächsten liegenden. Solche kommen aber, einer freundlichen Mitteilung Dr. Meinanders zufolge, wenigstens ebenso zahlreich in Schweden vor. Im Museum zu Helsingfors befindet sich ein Altarschrank, dessen gewiss in Lübeck gegen das Ende des Jahrh. gemalte Flügel nicht nur den heil. Olaf nach dem erwähnten Typus, sondern auch den ebenfalls grätschend dastehenden Negerritter Mauritius enthalten (Meinander, Abb. S. 241). Aber auch der Negerkönig in der Anbetung des heil. Kindes wurde im XV. Jahrh. nicht selten in derselben Weise dargestellt, z. B. auf dem Gemälde *Konrat Witz'* im Museum Rath zu Genf (Gaz. d. B.-A. 1907 II, Abb. S. 369), auf dem Marienaltar von *Arnold von Kalkar*, a. 1483–1493, in der katholischen Pfarrkirche zu Kalkar, auf einem schwäbischen Schnitzaltar um 1500 im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, Nr. 334, und auf einem (wohl deutschen) Altarbilde im Nationalmuseum zu Kopenhagen.

Abb. 30.

Abb. 31.

Abb. 32.

Abb. 33.

vom Anfang des XVI. Jahrh. So steht auch der jüngste König (nicht Neger) bei der Anbetung auf dem Gemälde des Hochaltars in der Kirche zu Scharenstetten (Kunst-Denkmale im Königreich Württemberg, Ergänzungs-Atlas, Lief. 27/28).

Verbindet sich im deutschen Kunstkreise das gespreizte, mehr oder weniger breitbeinige Stehen immerhin gerne mit der zumeist repräsentativen Darstellung hochbedeutender, vor allem heiliger Personen, so scheint das Motiv von den niederländischen Künstlern [1]) weniger und von den französischen, meines Wissens, vollends gar nicht in besonders auszeichnender Bedeutung benützt worden zu sein. Aber sowohl in Oelgemälden, als auch und zwar besonders in Miniaturen allegorischen, legendarischen und weltlichen Inhaltes, wo die Maler unbefangen das Leben ihrer eigenen Zeit schildern, trifft man es oft bei Fürsten und Rittern, aber auch bei gemeinen Wachtknechten und Soldaten an, also im allgemeinen bei Kriegern, zugleich aber auch schon bei Laien, nicht nur vornehmen, sondern auch geringeren Leuten, z. B. an müssig anwesenden Nebenfiguren jeder Art, meistens jedoch wohl ziemlich jugendlichen Alters [2]). Beispiele einer ähnlichen, unterschiedslosen Anwendung findet man zuweilen aber auch in der deutschen Kunst, wie z. B. in den zwölf Bildern zur Ursula-Legende im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln (um die Mitte des Jahrh.), wo sowohl bürgerliche als vornehme Zuschauer auf diese Weise dastehen. Die Bedeutung des Motivs verflacht. Die Heldenstellung wird etwas Alltägliches. *Stephan Lochner* (Scheibler u. Aldenhoven II, Taf. 43) und *Hans Pleydenwurff* (German. Mus. Nr. 881), wie vor ihnen Giotto (s. oben S. 11), haben sogar Hirten, nämlich wo der Engel ihnen die Geburt Jesu verkündigt, grätschend dargestellt. In der Zeichnung eines unbekannten, deutschen Meisters, die Kreuztragung darstellend, in der Albertina-Sammlung, Inv.-Nr. 3025, grätschen unter den Zuschauern ein alter Bauer, der sich gegen seinen Stock lehnt, und eine arme Frau, die ihren Korb auf dem Kopfe trägt; im Tempelgang Mariä vom kölnischen *Meister des Marienlebens*, München Nr. 24, ebenfalls einige Anwesende. Übrigens kommt das gespreizte Stehen, so nördlich wie südlich der Alpen, auch in Henkersfiguren und bei Kriegern, die zu Schwerthieben ausholen, wie auch in Bogenschützen zur

Abb. 34.

[1]) Beispielsweise nenne ich aus der niederländischen Kunst des XV. Jahrh. einen typisch, wenn auch nicht stark grätschenden Ritter in repräsentativer Frontalansicht, die Linke in die Seite gestemmt: den heil. Theobald, Miniatur im Officium Beatae Mariae Virginis der K. u. K. Familien-Fideicommiss-Bibliothek in Wien (Jahrb. d. kunsthist. Samml. XII, Taf. 31).

[2]) Ich erwähne einige Beispiele: *Dirk Bouts'* Hippolytus-Altar in St.-Sauveur zu Brügge; Bibl. nat. f. fr. 9087 (Gaz. d. B.-A. 1891, Radierung von Jaquemart z. S. 222); Grandes chroniques de St.-Denis, St. Petersburg (ibid. 1903 I, Abb. S. 273 u. Taf. z. S. 274); Miracles de N.-D., Bibl. nat. f. fr. 9198, geschrieben im Haag 1456 (Publ. d. Pariser Bibl. I, Taf. 47), u. 9190 (dieselbe Publ. II, Taf. 2 u. 9); *Foucquets* Titelbild zu „Boccace: Des cas des malheureux nobles hommes et femmes", München Cim. 38 (*Abb. 34;* nach L. v. Kobell: Kunstvolle Miniaturen, Taf. 26); Royal Ms. 16 F. ii (Warner: Ill. man., Taf.); Harl. 4375 (daselbst, Taf.); gewebter Teppich u. ein Gemälde, letzteres im Cluny-Museum (Bouchot: Prim. franç., Taf. 39 u. 100).

Anwendung (im erstgenannten Falle schon auf den frühkölnischen Altarflügeln im Museum zu Utrecht und in den „Très riches Heures“ in Chantilly).

Das überaus reiche Material, welches somit die Kunst Mitteleuropas im XV. Jahrh. darbietet, gibt uns also einen verhältnismässig dürftigen Gewinn, weil die Künstler wenig Sinn für den Charakter der Grätschstellung, den formellen wie den geistigen, besassen. Die Anwendung des Motivs ist eine zufälligere als in Italien. Die Figuren grätschen nicht selten, bisweilen sogar sehr auffallend; die Künstler scheinen aber oft keine besondere Absicht dabei gehabt zu haben. Auf einer dem *Meister des Hausbuches* zugeschriebenen Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinet (Zeichn. alt. Meister XIX A), aus dem letzten Viertel des XV. Jahrh., wird ein seine zwei Söhne freundlich ermahnender Vater dargestellt. Sowohl er, als auch einer von den Jünglingen grätscht — man weiss nicht recht warum. Dagegen darf man wohl einen Versuch zu moralischer Charakteristik vermuten, wenn man in den Wandmalereien aus dem Hause Glesch zu Köln, jetzt im Museum daselbst, aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh., den „lieblosen Sohn“ grätschen sieht (*Abb. 35;* nach Ber. Kunststätt., Abb. S. 135). Und sicher spricht sich auf der schon berührten Zeichnung des sog. Meisters des Amsterdamer Kabinets, um 1480, im Berliner Kupferstichkabinet *(Abb. 32)* eine Charakteristik der männlichen Jugend in dem jungen Manne aus, welcher, in typisch grätschender Stellung, verliebt ein züchtig niederblickendes Mädchen betrachtet. Er stemmt dabei den einen Arm in die Seite, wie auch manche von den schon oben erwähnten Figuren, z. B. der Negerkönig bei der Anbetung des Kindes von Konrat Witz.

Abb. 35.

Das XVI. Jahrh bezeichnet eine neue Phase in der Entwickelung unseres Motivs auch nördlich der Alpen; hier gewinnt es aber eben was es gleichzeitig in Italien verliert, nämlich eine höhere Würde und eine vertiefte Bedeutung. Zwar wird hier keineswegs und jedenfalls noch weniger als in Italien mit der Tradition gebrochen. Nach wie vor treten Engel (z. B. Silbertaler des Kantons Zug v. J. 1565) und repräsentativ gedachte fürstliche und Krieger-Heilige grätschend auf (z. B. Scheibl. u. Aldenh. III, Taf. 79, 81 u. 85; Kaiser Heinrich II, von *Bruyn*, München Nr. 71; der heil. Georg in *Burgkmairs* „Basilica von S. Peter“, 1501, Augsburg: *Abb. 36*, nach Klass. Bildersch.; ein heil. Sebastian im Museum zu Lübeck). Profane Beispiele grätschender Ritterfiguren derselben Art wie die breitbeinigen, französischen Ritter des XV. Jahrh. bieten die Zeichnungen zu „Le Songe du pastourel“ von Jean Du Prieur in der Hofbibliothek zu Wien, etwa aus dem zweiten Jahrzehnt des XVI. Jahrh. (Jahrb. d. Kunsthist. Samml. XIII., Abb. S. 244 u. 253). Die herkömmliche Benützung des Motivs in Kreuzigungsbildern wurde schon erwähnt (oben S. 27). Wie Wachtsoldaten und kämpfende Krieger, grätschen noch immer die Henker in den Marterscenen.

Nach wie vor glaubt man bisweilen eine charakterisierende Absicht bei der Anwendung des Motives annehmen zu dürfen, wie z. B. kindliche Freimütigkeit an einem der Söhne der heil. Felicitas vom *Meister des Bartholomäus-Altars* in Köln (Scheibl. u. Aldenh. IV, Taf. 86) und an einem Knaben auf dem reichen Altarwerke des *Jacob Cornelisz von Amsterdam* im Hofmuseum zu Wien (Nr. 646), der von einer heiligen Dame einen Blumenkorb empfängt, oder vielleicht Frechheit bei den ungerechten Reichen, welche in *Holbeins* Totentanz andere bestechen, oder sich selbst bestechen lassen (*Abb. 37;* nach der Liebhaber-Bibl., herausgeg. von Knorr u. Hirth). Wie dem auch sei, die Grätschstellung wird jedenfalls noch im XVI. Jahrh. oft ebenso unterschiedslos und zufällig benützt wie im XV., und ist oft auch ebenso wenig auffällig oder typisch. Dabei ist aber die gespreizte Stellung nicht selten durch das (ermüdende) Stehen motiviert, wie z. B. an den Bauern in *Dürers* Kupferstichen (Klass. d. Kunst IV, Abb. S. 93 u. 143), dem angelnden, jungen Maximilian, einem Zuschauer beim Wettlauf, dem einem Vortrag lauschenden Kaiser in *Burgkmairs* Holzschnitten (Hirth: Kulturgesch. Bilderbuch I, 103, u. II, 615 u. 648) und desgleichen an einem Zuhörer bei der Disputation des heil. Norbert in der alten Pinakothek zu München, Nr. 157, Gemälde von *Barend van Orley*.

Abb. 36.

Dies alles hat Interesse nur als Zeugnis davon, dass die Vorliebe für die Grätschstellung nördlich von den Alpen keineswegs, wie in Italien, im XVI. Jahrh. in Abnahme begriffen war. Die Bedeutung dieser Zeit für die Geschichte des Motivs liegt aber hauptsächlich im Hervortreten von ein paar neuen Typen, in welchen das Gewicht in weit höherem Grade als bisher in der Kunst dieser Länder, bewusst auf die Ausdrucksfähigkeit der Stellung gelegt wird.

Abb. 37.

Selbst abgesehen von dem allmählich immer mächtiger gegen Norden vordrängenden Einfluss der italienischen Renaissance, kann man ja, und zwar schon um die Wende des XV. Jahrh., in der deutschen Kunst eine Veränderung wahrnehmen, welche gewissermassen der gleichzeitig in Italien vorsichgehenden entspricht. Die Figuren, kurz vorher auffällig hager und eckig, werden breiter und schwerer, die Art und Weise wie sie sich führen und geben, kurz vorher auffallend befangen, wird bedeutend sicherer und selbstbewusster, obschon ihnen dabei nichtsdestoweniger die weltmännische Vornehmheit der italienischen Cinquecento-Menschen in sehr fühlbarem Grade fehlt. Ein kleines, aber bezeichnendes Symbol der jetzt eintretenden Veränderung ist die Verdrängung der langen Schnabelform der Fussbekleidung durch die breiten „Kuhmäuler"-

Schuhe [1]). Es ist nun eben bemerkenswert, dass die deutsche Kunst, am Anfang der neuen Seculums schnell zu ihrem Höhepunkt aufsteigend, im Zusammenhange mit der Veränderung im Übrigen, der Grätschstellung eine Rolle zuteilt, welche der Bedeutung derselben in der italienischen Quattrocentokunst gewissermassen gleichkommt — eben zu derselben Zeit, wo das Motiv aus der italienischen Kunst immer mehr verschwindet.

In noch höherem Grade als vorher zieht jetzt die deutsche Kunst unsere Aufmerksamkeit auf sich, weil die Grätschstellung hier, mehr als anderswo, eine auszeichnende Bedeutung erhält. Vielleicht hängt die Konsolidierung des Motivs mit dem zu dieser Zeit allenthalben in aufgeklärten Geistern erwachenden deutsch-patriotischen Gefühl zusammen, dessen Vertreter auf dem Kaiserthrone Maximilian I. war, vielleicht auch mit dem Interesse dieses kunstliebenden Herrschers für die Wiederbelebung des Rittertums. Dieses Interesse — mag auch die Kunst die Wirkung desselben in noch so hohem Grade verspürt haben — war aber doch immer nur die ideelle Liebhaberei eines einzelnen Fürsten. Inzwischen hatte, eben zu dieser Zeit, die Ritterschaft einerseits ihre Macht an ihre Lehnsherren, die Landesfürsten, andererseits ihre kriegerische Bedeutung, infolge der Einführung der Feuerwaffen, an die Fussoldaten, d. h. die Landsknechte, verloren (vgl. Janssen: Gesch. d. deutsch. Volkes I, 17. u. 18. Aufl., S. 545 fg. u. 595). Es scheint fast wie eine logische Folge dieser Entwickelung, dass in der Kunst die Ritter die Grätschstellung, welche bisher ihre bevorzugte Pose war, den Fürsten und den Landsknechten abtreten mussten.

Abb. 38.

Wie dem auch sei, die Grätschstellung wurde erst jetzt in der deutschen Kunst vollbewusst das, was sie früher in Italien gewesen war: der Ausdruck der Mannhaftigkeit, die Heldenstellung par préférence. Und als Träger dieses stolzen, kriegerischen Geistes trat eine neue Menschenart auf, die man in der älteren Kunst vergebens sucht: der Landsknecht, der in seiner martialischen Pracht und mit seinen prahlerischen Gebärden den damaligen, deutschen Künstlern mächtig imponierte. Die Breitspurigkeit wurde der Ausdruck seines Standesgefühls, des soldatischen Korpsgeistes. Der Landsknecht ist der Militarismus in all seinem Pomp, „stramm und schneidig", ein wahrer „miles gloriosus" — wenigstens in der eigenen Einbildung; ein so diametraler Gegensatz, wie nur denkbar, zu den sanftmütigen Rittern der deutschen Kunst des früheren Jahrhunderts. Der bombastisch paradierende Soldat wird jetzt auf viele Jahrzehnte hinaus das deutsche Ideal eines Kriegers und Helden. Und er vergisst keinen Augenblick seine Würde, die er zum grossen Teil eben durch die gespreizten Beine zur Schau trägt. Besonders überwältigend ist sein Gang. Mit hochgetragenem Kopfe sich brüstend, marschiert er

[1]) Vgl. M. Wackernagel: Darstellung und Idealisierung höfischen Lebens in den Holzschnittwerken Kaiser Maximilians I., 1905, S. 23, wo übrigens auch die Veränderung im Charakter unserer Stellung schon dargelegt ist.

wie auf Stelzen, mit langen Schritten und steifen Beinen, wie mit Siebenmeilenstiefeln (*Abb. 38;* nach Hirth: Bilderb. II, 746), oder auch schreitet er gravitätisch, mit affektiert schleifend nachgezogenem Fusse und schwenkenden Hüften, wie „schwänzelnd", einher *(Abb. 40)*. Er gebärdet sich wie ein Löwe und putzt sich wie ein Stutzer. In der letzteren Beziehung erinnert er ja an die selbstgefälligen Elegants der italienischen Kunst um 1500. Wie jene, will auch er gesehen und bewundert werden.

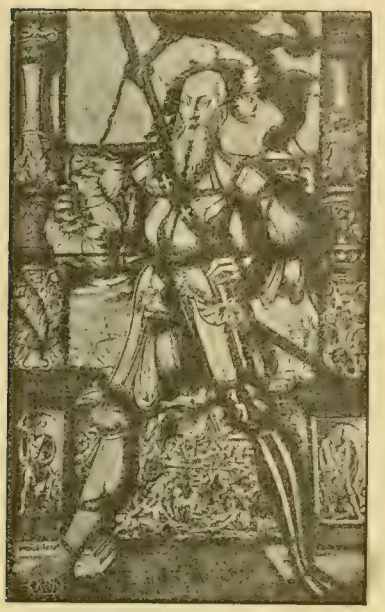


Abb. 39.

Für die Malerei, da diese noch immer hauptsächlich religiösen Inhaltes ist, ist zwar diese militärische Gangart von wenig Belang. In den sittenbildlichen, ikonographischen und heraldischen Zeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Scheibenrissen dieser Zeit kommt sie dagegen um so häufiger vor — wie man sich z. B. aus dem Tafelwerke Paul Ganz': „Handzeichn. schweiz. Meister" und den zwei ersten Bänden von Hirths „Kulturhistorischem Bilderbuch" leicht überzeugen kann. Prachtproben finden sich in der Holzschnittfolge: „Wapen des heyligen römischen Reichs" (Hirth II, 801 fg.), wie unter den Bannerträgern und Schildwachen auf deutschen und schweizerischen Glasbildern, z. B. von *Ringler* in Basel 1560 (*Abb. 39;* nach Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. XXIV, Abb. S. 203). Vier solche gemalten Scheiben mit Landsknechten, bezw. einem König und einem gepanzerten Ritter, alle in der typischen Schrittpose, dat. 1578, 1601 und 1602, hängen im Cluny-Museum in Paris. Unwiderstehlich in seiner eigenen Schätzung — unaustehlich nach unserem Geschmack — ist der Sohn der „Elsbetta Bossertin" auf einer solchen Scheibe v. J. 1610 im Germanischen Museum zu Nürnberg, und kaum weniger lächerlich ist der Renommierschritt, womit Josua in *Holbeins* Bilderbibel als Sieger auf dem Schlachtfelde einherstolziert, die Linke an der Hüfte, wie auch sonst oft in diesen Fällen (*Abb. 40;* nach der Liebhaber-Bibl. von G. Hirth).

Abb. 40

Die Jahreszahl der Nürnberger Scheibe gibt jedenfalls die äusserste Grenze der Blütezeit des Motivs an. Den Anfang derselben dürfen wir wohl gegen hundert Jahre früher, etwa mit der Spätzeit Kaiser Maximilians ansetzen (z. B. Landsknechte in seinem „Triumphzuge", Hirth I, 154 fg, und drei von seinen sagenhaften oder historischen Ahnherren in der Genealogie von *Hans Burgkmair*, Jahrb. d. kunsthist. Samml. VII, Nr. 39, 59 u. 74).

Denn schon von Anfang an fand die Kunst den Landsknechtschritt würdevoll genug für eine repräsentative Darstellung fürstlicher Personen. Wie schon in der Genealogie Maximilians I., finden wir denselben als Fürstenpose noch in dem ikonographischen Kupferwerke des *Schrenckh von Notzingen:* Armamentarium heroicum v. J. 1601 (Taf. 10, 24, 35 u. 104). Das Motiv gewann Eingang selbst auf dem mythologischen Gebiete. Ich denke zunächst an *Hendrik Goltzius'* Herkules, der sein Vorbild, den Koloss Bandinellis (vgl. oben S. 23), in abgeschmacktem Bombast, wenn möglich, noch überbietet und der nicht nur auf dem Chiaroscuro-Holzschnitt v. J. 1588 und dem Kupferstich v. J. 1589 (*Abb. 41;* nach Lange), sondern noch auf dem Haager Gemälde v. J. 1613 mit dem Paradeschritt der deutschen Landsknechte an dem Beschauer vorübermarschiert. Der Heros ist ein widerwärtiger Kraftmeier geworden, der uns durch seinen märchenhaften Muskelluxus und seine anmassenden Manieren verblüffen will. Selbst der klassizistisch denkende *Otto van Veen*, der Lehrer Rubens', hat keinen Anstand genommen, Alexander Farnese als den neuen Herkules mit dem Landsknechtschritt darzustellen (Jahrb. der kunsthist. Samml. XXVII, v, Abb. S. 195).

Abb. 41.

Abb. 42.

Denn die Künstler Zentraleuropas zeigten dieselbe Lust wie die italienischen, die starken Männer des Altertums mit gespreizten Beinstellungen auszustatten. Ich erinnere an Herkules auf dem frühen Stiche von Dürer (Klass. d. Kunst. Abb. S. 105). Ganz närrisch ist seine regelrecht grätschende Pose auf einem gewaltigen Emailgemälde von *Pierre Courtoys*, a. 1559, im Pariser Cluny-Museum, wo er selbstgefällig die auswärtsgekehrte Hand in die Seite stemmt (*Abb. 42;* nach einer Skizze des Verf.). Und in derselben Stellung erscheint er noch in der ersten Hälfte des XVII. Jahrh.: als Statue an der Hoffassade des dänischen Schlosses Frederiksborg (nach einer freundlichen Mitteilung des Herrn Francis Beckett, wahrscheinlich 1615—1622 von einem italienischen Bildhauer ausgeführt, der in den Urkunden unter dem Namen *Peter Griffel* vorkommt) und (Lange zufolge) gemalt im spanischen Schlosse Buen Retiro, wo die Herkules-Taten wenigstens teilweise von der Hand *Zurbarans* herrühren sollen. Und dementsprechend stellte man sich gerne auch den starken Mann des alten Testamentes, Goliath, vor. Ein geradezu groteskes Beispiel ist seine gemalte Riesengestalt an der Fassade des „Goliath-

hauses“ in Regensburg, aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. (Ber. Kunststätt. Abb. S. 192[1]).

Ebenso bezeichnend, wie der Landsknecht und die zwei mythischen Recken, ist für die hohe Schätzung der breitspurigen Stellungen die Benützung des typischen Grätschens in Bildnissen. Es manifestiert sich in dieser, nach unserer Auffassung gewiss eher pöbelhaften als vornehmen Pose ein deutliches Streben, dadurch den Abgebildeten zu einer möglichst imponierenden Erscheinung zu machen. Dazumal war nämlich die Grätschstellung die fürstliche Stellung vor allen anderen, die Auszeichnung des Gottesgnadentums. Auf ihren Grabmälern stehen die hochseligen Herren des XVI. Jahrh. sehr oft auf Löwen oder Hunden ganz so, wie zweihundert Jahre früher Filippo de' Desideri auf seinem Drachen (vgl. oben Abb. 13). Als frühe Beispiele seien erwähnt: der Grabstein eines Fröschl von Marzoll in Marzoll bei Salzburg, „knapp aus der Zeit um 1500“ (Kunstdenkm., Bayern, Bd. I, Abb. S. 3000); die Grabsteine von *Joerg Gartner* (vgl. den Aufs. von Ph. M. Halm in der Zeitschr. d. Münch. Altertumsver. XVII); die schon von Lange angeführte Zeichnung *Dürers* (?[2]) in den Uffizien, dat. 1517 (*Abb. 43;* nach Lange), und das damit entweder als Vor- oder Nachbild im Zusammenhang stehende Hechinger Grabmal des Grafen Eitel von Zollern († 1512) von *Peter Vischer* (Gerlach: Todtenschilder u. Grabsteine, Taf. 67, 3); weiter die Holzstatue des Grafen Henri de Monbéliard, Kenotaph in französischem Renaissancestil im Schloss Ehrach (Gaz. d. Beaux-Arts 1899 II, Abb. S. 295); als österreichische Beispiele: die Grabmäler Jacobs von Landau († 1552) und Wilhelms von Greiss († 1533, Mittheil. d. Central-Comm. XVII, Abb. S. 88, u. N. F. III, Abb. S. 13); als späte Beispiele: die Grabfiguren des Herzogs Karl I. von Pfalz-Birkenfeld († 1600; Ber. d. Provinzialkomm. in der Rheinprov., 1897, Taf. z. S. 38) und des Markgrafen Friedrich von Baden († 1604; Gerlach, Taf. 70), beide noch sehr typisch, wenngleich ohne Löwen, wie schon gewisse ihrer Vorgänger. Deutschen Vorbildern schliesst sich auch eine italienische Grabfigur aus dem früheren Cinquecento an: die des Grafen Roberto di Sanseverino in der Kathedrale von Trento.

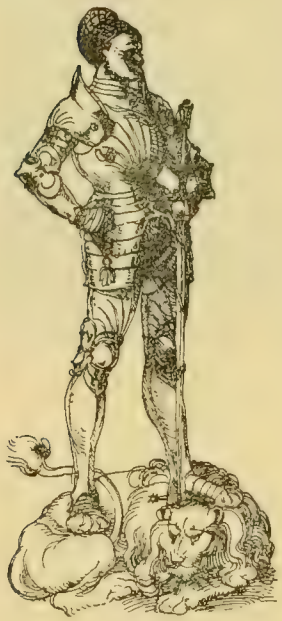


Abb. 43.

[1]) Auch die asiatische Kunst hat die Grätschstellung als einen Ausdruck der furchterregenden Kraft anerkannt. Vgl. die hünenhaften Torwächter und die Reliefstatue Niwos, des Gottes der Kraft, in den Grottentempeln von Longmen bei Honau, angebl. vom VII. Jahrh. (O. Münsterberg: Chines. Kunstgesch. I, Abb. S. 162–164, u. Bd. II, Abb. S. 58), auch die „kraftstrotzende Kolossalfiguren“ stehender, athletischer Männer aus Gusseisen zu Tengfonghien, dat. 1213 (ibid. II, Abb. S. 173). Überzeugendere Beispiele dieser Bedeutung unserer Stellung bietet uns selbst Signorelli nicht!

[2]) B. Daun (Künstl.-Mon., S. 24) bezweifelt die Echtheit der Zeichnung. — Als Schilderung von Mann und Frau in ihrem Verhältnis zu einander ist sie mit dem Liebespaare vom Meister des Amsterdamer Kabinets (oben Abb. 32) zu vergleichen. Der Ritter betrachtet seine Gemahlin mit dem stolzen Gefühl des Besitzers und stemmt die Arme in die Seiten. Sie neigt untergeben den Kopf und legt, mit einer eminent weiblichen Gebärde, die Arme vor dem Leibe übereinander.

Wie es sich voraussehen lässt, hängt dieser sepulkrale Grätschtypus des XVI. Jahrh. durch eine fortlaufende Entwickelung mit dem spätmittelalterlichen zusammen (vgl. oben S. 10). Nur scheint derselbe auf den Grabsteinen des XV. Jahrh. nicht sehr häufig vorzukommen, kaum öfter als in dem XIV.; auch zeigt er dieselbe Unsicherheit und Befangenheit, wie die Grätschstellung überhaupt in der Kunst jener Zeit nördlich der Alpen. Es dürfte wohl nur ein Zufall sein, dass ich hauptsächlich süddeutsche Beispiele besitze, von denen ich folgende mitteile: Grabsteine Dietrich Hofers († 1416) in Sünching (Kunstdenkm. d. Kgr. Bayern. Oberpfalz u. Regensburg, XXI, Taf. 9), Georg Fraunbergers in Garz, a. 1436 (op. cit., Oberbayern, II u. III, Taf. 249), des Landgrafen Leopold von Leuchtenberg († 1463) in Pfreimd (op. cit., Oberpfalz u. Regensburg, XVIII, Taf. 8), Johann von Staufs zu Ehrenfels († 1478; ibid. IV, Bez.-Amt Parsberg, Taf. 1 — in seiner magern und hölzernen Steifheit ein echter Vertreter der deutschen Kunst jener Tage) und Baltasar von Weisbriachs († 1484) zu Villach in Kärnten (Kunsthist. Atlas d. Central-Comm. I, Taf. 20). Nur in einem einzigen, mir bekannten Falle ist die Pose voll entwickelt und durch die beiden an die Hüften gelegten Hände noch verstärkt: der junge Ritter auf einem sehr beschädigten Steine v. J. 1483 im Germanischen Museum (Wittelsbacher Hof), welcher in seiner primitiv symmetrischen Aufstellung der oben erwähnten Zeichnung Villard de Honnecourts entspricht (vgl. oben Abb. 12).

Abb. 44.

Aber auch die lebenden Hoheiten des XVI. Jahrh. (und ihre erlauchten Vorfahren) wurden in derselben anmassend breitspurigen Stellung abgebildet. In dem schon erwähnten, nunmehr bloss aus Kopien bekannten Wandgemälde *Holbeins* v. J. 1537 im Whitehall zu London (*Abb. 44;* nach Lange) erschien Heinrich VIII. in seiner aufgeblähten Borniertheit als ein ebenso sprechendes Beispiel des nordischen Grätschtypus vom XVI. Jahrh., wie etwa die sehnigen Kraftmenschen Signorellis als Vertreter des italienischen Quattrocento-Typus. Auch kontrastiert die breite Masse seines Körpers und seiner Kleidung sehr bezeichnend gegen die übermässig dünnen, hageren Grätschfiguren der vergangenen Zeit nördlich der Alpen.

Aber nicht nur der frauenwürgende Kirchenreformator auf dem Throne Englands fand die Stellung königlich. Folgende aus der Menge gewählte Beispiele mögen von ihrer Beliebtheit in der damaligen hochvornehmen Gesellschaft zeugen: einige von den Ahnen des Kaisers Maximilians I. von *Burgkmair* (Jahrb. d. kunsthist. Samml. VII. z. B. Nr. 13, 21, 38, 57 u. 70) und einige von den Heiligen aus seiner „Sipp-, Mag- und Schwägerschaft“ (ibid. IV, Nr. 18, 45, 57, 65, 91 u. 92); zwei fürstliche Jäger im Vordergrunde der *Cranach*'schen Hirschjagd im Prado-Museum; von *Antonis Mor* die Bildnisse Edwards VI. im Windsor Castle und im Louvre (*Abb. 45;* nach einer

Phot. von Champagne in Paris); Henry Howard, Earl of Surrey († 1547) im Hampton Court, Nr. 341, *Jean Clouet* zugeschrieben. *Schrenckhs* schon erwähntes, 1601 publiziertes „Armamentarium", übrigens eine Probekarte der damaligen Bildnis-Posen, enthält einige mehr oder weniger typische Grätschstellungen (z. B. Taf. 2, 31, 65 u. 69). Auch die schwedischen Könige Johann III. und Karl IX. († 1611) liessen sich in dieser Stellung abkonterfeien, und auf einem Gemälde in der Hampton Court Gallery, Nr. 519, sieht man den jungen Prinzen Heinrich von Wales, Jakobs I. Sohn, grätschend seinen Hirschfänger ziehen, um einem gefallenen Hirsch den Gnadenstoss zu erteilen. Noch in den hochvornehmen Bildnissen aus der ersten Hälfte des XVII. Jahrh. ist die typische, immerhin fast normale Grätschstellung keineswegs eine Seltenheit, (z. B. die zwei Porträts des Erzherzogs Ferdinand in der Ambraser Sammlung aus den dreissiger oder vierziger Jahren). Man findet sie sogar bisweilen noch in der zweiten Hälfte desselben Jahrh., z. B. in den gestochenen Porträts der Marquis und der Grafen de Rostaing von *Henri Chesneau*, dat. 1660. Selbst in italienischen Cinquecento-Bildnissen trifft man gelegentlich die Pose der nordischen Fürsten nachgebildet (Cosimo II. von *Bandinelli*, a. 1544; Kupfer des Nic. della Casa).

Abb. 45.

Ausserhalb des fürstlichen Kreises scheint sie dagegen, selbst in Deutschland, selten zu sein. Beispiele: Luther (?), Reliefschnitt für Lederprägung von *Thomas Krüger* (Seemanns Kunstgewerbeblatt, N. F. XX, Abb. S. 125), der Bürger „Georg Endte der allte" auf einem Kupferstiche von *C. N. Schutz*, a. 1628 (Hirth III, 1671) und der Maler Lucas Cranach († 1553) auf seinem Grabsteine in der Stadtkirche zu Weimar. — Es muss hinzugefügt werden, dass der Ausdruck in den Bildnissen, wie ja auch sonst so häufig, durch den in die Seite gestemmten Arm vervollständigt wird.

An diesen Punkt gelangt, wollen wir, ehe wir weitergehen, einen Seitenblick auf das Reiten mit steif gespreizten Beinen werfen, welches gewiss, dem geistigen Charakter wie der Form nach der Grätschstellung entspricht, und dessen Blütezeit als Kunstmotiv in dieselben Epochen fällt. Diesem Motiv wird sogar ein ästhetischer Vorzug vor dem breitspurigen Stehen zu teil, ein aktives Moment, welches dem letzteren als Ausdrucksmittel fehlt: das siegesfrohe Vorwärtsdrängen. Die seigneuralen Siegel vom Ende des XII. Jahrh. bis in das XVI. Jahrh. hinein (eine reiche Abgussammlung im Trocadéro-Museum zu Paris) geben davon eine lebendige Vorstellung. Hoch zu Ross, die Füsse in den Steigbügeln vorwärts gestreckt, etwa mit über dem Kopfe gezückten Schwert, galoppieren die schwergerüsteten Ritter unerschrocken dem Feinde entgegen. In einer apokalyptischen Miniatur italienischen Ursprunges vom XIII. Jahrh., Vat. lat. 39, ist sogar Christus in dieser Weise dargestellt. Der Typus ist bis zum Anfang des Cinquecento ebenso heimisch südlich wie nördlich der Alpen und erlangt überall im Drachenkampfe des heil. Georg seinen idealen Ausdruck, in *Hans Brüggemanns* Holzgruppe im

National-Museum zu Kopenhagen sogar ein triumphierendes Pathos, wozu die Grätschstellung nördlich der Alpen ein Gegenstück kaum aufzuweisen hat. Als ungefähr gleichzeitige Beispiele aus Italien und Frankreich sind der Petersburger Georg *Raffaels* v. J. 1506 (Klass. d. Kunst, Abb. S. 29) und das Relief des *Michel Colombe* im Louvre zu erwähnen.

Dass diese Art des Reitens auch späterhin in Kunstdarstellungen fortlebt und sogar noch in Kriegsbildern aus der Zeit Ludwigs XIV. und aus dem XVIII. Jahrh. sehr zahlreich und stark ausgebildet auftritt, mag zwar der Wirklichkeit entsprechen, ist aber für uns von wenig Belang, weil sie nunmehr eben nur eine Reitart ist und darüber hinaus wenig bedeutet. Als besonders autoritative Beispiele erwähne ich nur das Reiterbildnis *van Dycks* von Karl I., Ludwig XIV. bei der Belagerung Cambrays 1677 von *van der Meulen* (Hirth V, 2710) und Friedrich den Grossen als jungen König auf dem Kupfer *Ridingers* (op. cit. VI, 3091).

Dagegen haben neuere Künstler, wie *Fremiet* (das vergoldete Reiterbild der Jeanne d'Arc in Paris) und *Hans von Marées* (der Sieger, Skizze in der Galerie zu Schleissheim, Nr. 23), das Motiv nach den mittelalterlichen Vorbildern wieder aufgenommen und des Ausdruckes wegen benützt.

Am Ende seiner Geschichte der Grätschstellung behauptet Lange, dass das Motiv im Laufe des XVII. Jahrh. vollständig, oder jedenfalls als typischer Charakterzug für ernst gemeinte Figuren, wie Ritter, Heilige und Heroen absterbe. Die fortlaufende Tradition in der Benützung desselben höre auf. Die einzelnen Beispiele von grätschenden Figuren, welche man in dieser Zeit antrifft, wie ein Orientale von *Rubens* (in Kassel), ein Hofnarr — oder Hofschauspieler — von *Velasquez* (in Madrid), ein Pilatus (soll wohl heissen Joseph von Arimathia) von *Rembrandt* in München (Abnahme des heil. Leichnams vom Kreuze), zeigen nur, dass man nicht länger diese Stellung mit denselben Augen betrachtet habe wie früher. Sie sei degradiert und nur zu einer tiefer stehenden Art von Figuren benützt worden, falls sie überhaupt noch vorkomme.

Abb. 46.

Das Wort „Absterben" enthält zwar, wenigstens was die erste Hälfte des Jahrh. betrifft, eine sehr starke Übertreibung, wie schon ein Durchblättern der betreffenden Tafeln des Hirth'schen Werkes ergibt. Bezeichnend ist das Fortleben der Überlieferung bei *Rubens*, was vor allem eben sein Orientale zeigt, der typisch grätschend, die Hand an der Hüfte, in schwellender Selbstgefälligkeit sich vor dem Beschauer breit macht und sich noch deutlich dem Bildnistypus des XVI. Jahrh., vielleicht direkt dem Holbeinschen Heinrich VIII., anschliesst (*Abb. 46;* nach Klass. d. Kunst, S. 267). Der Meister hat dieselbe Figur noch als Negerkönig in der An-

betung des Kindes in Antwerpen v. J. 1624 (Klass. d. Kunst, Abb. S. 263; vgl. oben S. 29), und als Zuschauer im Thomyris-Bilde beim Earl of Darnley (Les Arts Nr. 106, Abb. S. 2) wiederholt. Auch den Landsknechtschritt verschmächt er nicht, selbst nicht in so anachronistischer und so vornehmer Verbindung, wie beim Perseus in der Befreiung Andromedas in St. Petersburg (Klass. d. Kunst, Abb. S. 125 [1]). Bezeichnend für Rubens' Vorliebe für den stark wirkenden Ausdruck ist die breite Trennung der ausgestreckten Beine des tot liegenden Christus (in der Pietà zu Wien v. J. 1614 und zu Antwerpen, wie auch in dem Dreifaltigkeitsbilde der letztgenannten Galerie; Klass. d. Kunst, Abb. S. 80, 81 u. 225), womit er das Erschütternde in der Erniedrigung des Erlösers betont. Es ist die Stellung des Ermordeten in *Daumiers* Lithographie „Rue Transnonain, le 15 avril 1834" (Les grands artistes, Taf. z. S. 20) und des toten Kindes in *Bouguereaus* „Mater afflictorum". *Van Dyck* hat in seinen Pietà-Bildern das drastische Motiv vermieden oder es jedenfalls gemildert [2]). — Hinzuzufügen ist, wie schon (oben S. 11) angedeutet wurde, dass sowohl *Rubens* (Enthauptung des heil. Petrus, London, G. L. Holford; Klass. d. Kunst, Abb. S. 389) als *Jordaens* (Urteil Salomos im Prado-Museum, Madrid: *Abb. 47;* nach einer Phot. von Anderson) auch noch die alte Henkerstellung wiederholen.

Abb. 47.

In *der* Meinung muss man indessen Lange zustimmen, dass die Grätschstellung im XVII. Jahrh. allmählich aufhört eine repräsentative Schaustellung zu sein, dass sie ihre Bedeutung für die Charakteristik der Zeit einbüsst und dass sie, wie hundert Jahre früher in Italien, ihren hohen Rang, ihren im vergangenen Zeitalter erworbenen Nimbus immer mehr verliert Sie tritt so zu sagen endlich auch in Mitteleuropa von der Rampe zurück. Lange hätte Ursache gehabt, auf den grätschenden Bauer hinzuweisen, der schon nicht selten in *Brouwers* (u. A. München Nr. 894 u. 895: *Abb. 48*) und nachher so oft in *Teniers'* Gemälden auftritt. Was in der älteren Kunst (z. B. bei Giotto, Lochner und Dürer) Ausnahme war, wird in den Volksscenen dieser Meister ein stehender Typus. Die Pose der mythologischen Heroen, der christlichen Helden und der durchlauch-

Abb. 48.

[1]) Holbeins schon erwähnter Josua mag diesem Perseus zu Grunde liegen, so wie Rubens seine Hagar in derselben Sammlung (op. cit., Abb. S. 64) ersichtlich der Bilderbibel Stimmers entlehnt hat.

[2]) Das van Dyck zugeschriebene Gemälde der Liechtenstein-Galerie in Wien (Klass. d. Kunst, Abb. S. 474) rührt deutlicherweise nicht von ihm her, sondern ist eine Variante der Rubensschen Komposition von einer anderen Hand.

tigen Fürsten verwandelt sich bei ihnen in einen drolligen Ausdruck der selbstzufriedenen Gemütlichkeit beim Faulenzen in oder vor der schmutzigen Kneipe. Hier ist ja immerhin die allgemeine Bedeutung des Motivs stark hervorgehoben. Denn in seinem unbefangenen Lebensgenuss fühlt sich selbst der Lump wie ein Herr! Dass man in der Tat nunmehr, wie in der Antike, die Grätschstellung wieder lächerlich zu finden begann, zeigt auch *Jan Steens* komisch aufgefasster Arzt in der Ermitage von St. Petersburg, der dem liebeskranken Mädchen den Puls fühlt. Die Grätschstellung hat einen jovialen Anstrich bekommen. Und weil die Scherzlust und die demokratische Gesinnung in der niederländischen Kunst sich viel stärker geltend machen, als irgendwo, so findet man hier öfter als sonst die Pose, deren Hof- und Salonfähigkeit in steter Abnahme begriffen war.

Aber auch in den Darstellungen des Kriegerlebens — immer noch, wie schon im vorigen Jahrhundert, vornehmlich in Kupferstich- oder Holzschnittwerken zu finden — ist sie aus der Mode gekommen. Figurenserien exerzierender Soldaten, wie die von W. und *Jacob de Gheyn* v. J. 1608 (Hirth III, 1464 fg. u. 1522 fg.) und die französische: „Le maréchal de bataille", Paris 1647 (ibid. IV, 2201 fg.), zeigen zwar noch breitbeinige Stellungen die Fülle. Die normale Grätschstellung ist aber auch hier Ausnahme geworden (z. B. Fig. 2213), und der Landsknechtschritt ist gänzlich verschwunden. *Callots* „Misères de la guerre", a. 1633 u. 1636 (ibid., 1632 fg.) geben reichlich zu denselben Wahrnehmungen Anlass. Es muss auch vervorgehoben werden, dass das breitbeinige Stehen hier nicht nur nicht mehr als eine Heldenstellung erscheint, sondern eher die wilden Manieren einer zügellosen Soldateska charakterisiert.

Die grätschende Stellung gelangte nie mehr zu derselben Macht und Ehre, wie in der italienischen Kunst des Quattrocento und nördlich der Alpen im XVI. Jahrh. Wie wir noch sehen werden, hatte sie jedoch weit später eine allerdings viel anspruchslosere Nachblüte. In der langen Zeit ihres Verfalles traten aber der Reihe nach — jede sozusagen als die Kulturpose, jedenfalls als die bevorzugte Bildnispose ihrer Epoche — drei Stellungen auf: 1) das Stehen mit bequem (nicht gespreizt) seitwärts gestelltem Beine, 2) der sog. „Tanzmeisterschritt" und 3) das Stehen mit gekreuzten Beinen. Die Rolle der letztgenannten Pose in der Kunst der verschiedenen Zeiten beansprucht ein besonderes Kapitel (weiter unten). Die zwei ersteren müssen sich dagegen mit dem Platze eines Intermezzo in der Geschichte der Grätschstellung begnügen. Zwar gehören sie keineswegs ausschliesslich der hier besprochenen Zeit an. Ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte der Stellungen haben sie jedoch vor allem als Bildnisposen im XVI—XVIII. Jahrh. und als solche verdienen sie um so mehr unsere Aufmerksamkeit. Im Bilde verewigt, wollen ja die Porträtbesteller sich gerne in einer gewählten und auszeichnenden Haltung zeigen, d. h. in der Modeattitüde ihrer Zeit. Und diese „Kulturposen" haben als „menschliche Dokumente" unstreitig einen psychologischen und historischen Wert.

In dem Masse wie die Grätschstellung ihre frühere Bedeutung verlor, wurde in den Bildnissen eine andere Stellung immer häufiger, um im XVII. Jahrh. die gebräuchlichste zu werden. Die Künstler und das Publikum waren allmählich der steifen Ge-

spreiztheit satt geworden und begannen derselben eine gelenkigere Haltung vorzuziehen. Zwar sind Übergangsformen nicht selten, welche zuweilen der Grätschstellung nahe kommen, wie z. B. Maximilian II. von *Antonis Mor* im Prado-Museum (*Abb. 49;* nach einer Phot. von Anderson). Die neue Pose unterscheidet sich jedoch im allgemeinen deutlich genug von der älteren und bildet, wie man wohl sagen darf, einen eigenen Typus. Nach wie vor breiten sich zwar die Beine seitwärts (auf den Gemälden parallel mit der Bildfläche) aus; die symmetrische Frontalität aber, so wesentlich für den Porträttypus der früheren Zeit, ist aufgegeben, das Dreiviertelprofil im Oberkörper vorherrschend, die ganze Haltung ungezwungener. Die Beine sind ungleichmässig belastet, weniger getrennt von einander und weniger steif: das Standbein in der Vorder-, das Spielbein in der Seitenansicht gezeigt.

Abb. 49.

Als im XVI. Jahrh. Bildnisse in ganzer Figur in Aufnahme kamen, geschah dies, nördlich der Alpen, gern unter Benützung der Grätschstellung. In Italien war ja diese schon früher eine repräsentative Stehpose gewesen. Wie bereits (S. 21) erwähnt, verglich Lange sie mit der primitiven Bauart der Pyramiden. Sie erinnert aber auch an den primitiven Standtypus der ägyptischen und frühgriechischen Kunst, denjenigen mit ebenfalls steif gestreckten Beinen, wo jedoch der eine Fuss dem anderen vorangesetzt ist. Nun ist ja die Stellung, zu deren Besprechung wir jetzt übergehen, ohne Zweifel eine der natürlichsten und ungesuchtesten, wie der Künstler eine Figur, und besonders eine solche, die ohne Beziehung zu anderen dasteht, überhaupt aufstellen kann. Deswegen wurde diese Stellung einerseits eine statuarische, andererseits eine Bildnispose, beides in eminentem Grade, und wohl deshalb wurde sie im alten Griechenland, ebenso wie zwei Jahrtausende später in der neueren Kunst, herangezogen, wenn es darauf ankam, sich von der primitiven Steife jener früheren Posen zu befreien.

Besonders deutlich ist diese Emanzipation in der „reif-archaischen“ Periode der griechischen Kunst vor Phidias, in deren erhaltenen Denkmälern wir den schnellen Sieg der freinatürlichen Stellung über die ältere (mit steif vorangestelltem Fusse) noch unschwer wahrnehmen können. Zeugnisse dieser Umwandlung haben wir nicht nur in der Plastik — ich erinnere beispielsweise an die Statuen von der Art des Omphalos-Apollon, sondern auch in Vasengemälden etwa aus dem Anfang des V. Jahrh. v. Chr., z. B. auf den zwei Vasen des *Euthymides* in München, Nr. 2307 u. 2308. Bald wurden zwar auch andere und raffiniertere Kontraposststellungen erfunden, wie vor allem die rythmisch schöne mit dem schleifend nachgezogenen Fuss, welche für die klassische Kunst (nebst ihrer Nachfolge in der byzantinischen und ihrer Nachbildung in der modernen Kunst) gewiss weit bezeichnender ist als die hier besprochene Stehform. Obgleich von jener überglänzt, verlor diese doch keineswegs ihren Platz in dem antiken Motivschatze. Ich begnüge mich hier mit dem Hinweis auf die Bildnisstatuen Sophokles', Aeschines'

(*Abb. 50;* nach Ber. Kunstst., Neapel I, S. 74) und Demosthenes' und den sog. Theseus in Ince Blundell Hall (Baumeister III, Abb. S. 1787).

Die antike Stellung ist zwar nicht genau dieselbe wie die des XVI—XVII. Jahrh., in dem das Spielbein lieber in Dreiviertelansicht halb vorwärts, als in vollem Profil seitwärts gerichtet ist. Vielleicht beruht dieser Unterschied auf einer Nachwirkung der kurz vorher herrschenden Posen, d. h. im alten Griechenland der Stellung z. B. des „Apollon von Tenea", in der Renaissancezeit der Grätschstellung. Der Unterschied ist jedoch gewiss nicht grösser als der zwischen zwei Spielarten eines und desselben Typus.

Abb. 50.

Abb. 51.

Abb. 52.

Mit ganz wenigen und auch zumeist wenig typischen Ausnahmen — bezeichnend genug z. B. aus der „reif-archaischen" Skulptur des XIII. Jahrh. die Statuen Heinrichs II. und Petrus' im Osttor des Bamberger Domes (Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerkunst, Abb. 45 u. 46) — erscheint unsere Stellung, wie die übrigen, welche auf Verteilung des körperlichen Gleichgewichts beruhen, so weit ich beobachtet habe, zuerst wieder in der italienischen Quattrocentokunst und, wenn ich nicht irre, auch dort noch immer ziemlich selten. Ich nenne aus der italienischen Kunst zunächst nur folgende Beispiele: einen von den musizierenden Engeln in der *Piero della Francesca* zugeschriebenen Geburt Christi in London (Meisterw., Abb. S. 20), den jungen Mediceer links im Vordergrunde der Anbetung der Könige von *Botticelli* in den Uffizien (Künstl.-Mon., Abb. S. 66), *Signorellis* machtvolles Selbstbildnis in den Orvieto-Fresken (*Abb. 51;* nach Klass. d. Kunst, Fra Angelico, Titeltafel), den jungen Mann gleich im Vordergrunde links in einer der Fresken *Pinturicchios* in der Libreria zu Siena, welcher als ein Bildnis des jungen Raffael gilt (Künstl.-Mon., Abb. S. 5), die Heil. Liberale und Francesco auf dem Madonnenbilde *Giorgiones* in Castelfranco (auch die Studie zum erste-

ren in London; The National Gall. I, Abb. S. 23) und den heil. Georg auf *Palma Vecchios* Altargemälde in S. Stefano zu Vicenza (*Abb. 52;* nach einer Phot. von Alinari in Florenz).

Bald, und jedenfalls schon vor dem Ausgange des XV. Jahrh., gewann aber unsere Stellung Eintritt auch in die deutsche Kunst. Mein erstes Beispiel ist ein kleiner Standartenträger auf dem Grabmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg im Dome dieser Stadt, Bronzeguss von *Peter Vischer*, a. 1497. Die eherne Statue König Arthurs zu Innsbruck von demselben Meister, a. 1513 *(Abb. 53)*, gehört zu den schönsten Beispielen dieses Standtypus. Und wenn meine Aufzeichnungen nicht irre führen, kommt derselbe in der Folgezeit sogar häufiger in Deutschland als in Italien vor. Er begegnet uns nicht selten auf den Grabsteinen (z. B. auf Stephan Zobels [† 1553] Epitaph zu Darstadt; Kunstdenkm. d. Kgr. Bayern, Unter-Franken I, Bez.-Amt Ochsenfurt, Abb. S. 30), ist jedoch in Deutschland, wie anderwärts, in der zweiten Hälfte des Jahrh. und in der Folgezeit vorwiegend in den gemalten Bildnissen zu finden.

Abb. 53.

In dieser Zeit arbeitet sich die Attitüde, nördlich der Alpen neben der Grätschstellung, zu einer wachsenden Anerkennung und Beliebtheit empor, um schliesslich jene ältere Stellung zu verdrängen. Sie wurde somit allmählich die herrschende Bildnispose des XVII. Jahrh. — und zwar in weitester Ausdehnung, ohne Unterschied der Länder [1]). In ihrer bescheidenen Zwanglosigkeit ist sie ein bezeichnendes Merkmal dieser glänzenden Epoche der Bildnismalerei. Die Stellung verschwand zwar auch nachher nicht aus der Kunst, ebenso wenig wie in der Antike, wovon man sich schon aus den öffentlichen Bildnisstatuen der modernen Grosstädte (z. B. denjenigen der Säulenhalle des „Alten Museums“ zu Berlin) leicht überzeugen kann. Weder vorher noch nachher (wenn nicht möglicherweise eben in unserer Zeit) hat sie aber eine solche Rolle gespielt oder allgemein eine so deutlich ausgebildete Form gehabt, wie in der Bildnismalerei des späten XVI. und des frühen XVII. Jahrhunderts.

Hier können jedoch nur wenige Beispiele Platz finden. Typisch sind schon die Bildnisse Philipps II. von *Tizian* (Klass. d. Kunst, Abb. S. 111 u. 115) und Quarientis von *Paolo Veronese* in Verona (Künstl.-Mon., Abb. S. 40). In *Schrenckhs* „Armamentarium“ v. J. 1601 kommt die Stellung gelegentlich vor. *Caravaggio* benützt sie in dem Bildnisse des Vignacourt im Louvre (*Abb. 54;* nach La peinture en Europe, Le Louvre, 2. Aufl., Taf. z. S. 122), *Susterman* recht oft in seinen Porträts der medicei-

[1]) Diese Behauptung gründet sich, ausser auf zahlreiche Einzelbeobachtungen, auf Studien, die in einigen grossen Porträtsammlungen gemacht worden sind, wie in denen des österreichischen Kaiserhauses (mir bekannt nur durch die mir freundlichst zur Verfügung gestellten Photographien des Herrn Regierungsrats H. Zimmermann in Wien), der Galerie Schleissheim und des Germanischen Museums in Nürnberg, des Korridors zwischen den Uffizien und dem Palazzo Pitti in Florenz, der historischen Porträtausstellung v. J. 1911 in der letztgenannten Stadt und der Kupferstichabteilung der Hofbibliothek zu Wien.

schen Fürstenfamilie und der florentinischen Nobili (vgl. z. B. Les Arts, Nr. 120, Abb. S. 3 u. 7), *Santi di Tito* in dem prächtigen Bilde Vincenzo Buonacorsis (Mostra del ritratto zu Florenz, Nr. 14), *Rubens* in dem Wiener Bildnisse des Kardinalinfanten Ferdinand, *Champaigne* in seinem Porträt Ludwigs XIII. im Louvre, *Rembrandt* in dem von Martin Day (Klass. d. Kunst, Abb. S. 47), *Velasquez* oft (Klass. d. Kunst, Abb. 16, 33 [danach unsere *Abb. 55* = Philipp IV., in London], 35, 43, 58, 59 u. 102), und nicht selten *van Dyck* (Klass. d. Kunst, Abb. S. 202, 204, 275, 322 u. 423), die beiden letzteren auch in Knabenbildnissen, so wie ebenfalls *Zurbaran* und *Jan Lievens* (Berlin Nr. 404 C. u. 839). Unter den Talenten niedrigeren Ranges möchte ich noch auf den aus Flandern stammenden Hofmaler in habsburgischem Dienste, *Franz Luycx*, hinweisen, in dessen Bildnissen aus den höchsten und allerhöchsten Kreisen unsere Stellung mehrfach vorkommt (vgl. einige Abb. im Jahrb. d. kunsthist. Samml. XXVI, S. 183 fg.). Die Fahnenträger, welche im XVI. Jahrh. mit Landsknechtschritten marschierten, treten im XVII. Jahrh. ebenfalls in der neuen Modepose auf, so z. B. ein Fähnrich der grünen Schützenkompagnie von *Joachim Houcksgeest* im städtischen Museum im Haag, Nr. 218, v. J. 1621, und sein Gegenstück Nr. 269 daselbst, so auch der Porte-drapeau von *Boucquet* im Louvre. Als Vertreter der, wenn auch mit abnehmender Kraft doch immer fortlebenden Tradition nenne ich aus dem Anfang des XVIII. Jahrh. das Bildnis Karls XII. in Gripsholm, etwa v. J. 1707, von dem schwedischen Hofmaler *David von Krafft* (A. Hahr, Taf. z. S. 84) und *Millots* Paradeporträts der Herzöge von Zweibrücken: Christian II. († 1717) und Gustav Samuel Leopold († 1731) in Schleissheim.

Abb. 54.

Abb. 55.

In ihrer selbstverständlichen Natürlichkeit hat diese Stellung nichts Auffallendes, keinen bestimmten Ausdruck, selbst keine Neigung zu einem solchen. Sie ist in dieser Hinsicht neutraler als irgend eine andere hier in Betracht kommende Haltung. Deswegen passt sie ebenso gut zu den ungeschliffenen Korporalmanieren des tollkühnen Schwedenkönigs wie zu der blasierten Noblesse van Dycks, zu der kühlen Vornehmheit der spanischen Habsburger wie, um schliesslich ein paar moderne Beispiele anzuführen, zu der eleganten Heldenfigur Fournier-Sarlovèzes von *Gros* (im Louvre; *Abb. 56;* nach einer Phot. von Champagne), der modern-preussischen Kriegerstrammheit des Prinzen August auf dem Bildnisse *Krügers* (Künstl.-Mon., Taf. z. S. 16) und zu dem in *Meuniers* Lastträger apotheosierten Arbeiter unserer Tage *(Abb. 57).*

In ihrer Blütezeit war sie eine Reaktion gegen die übertrieben entwickelte und

ausgenützte Grätschstellung. Selbst der Verkünstelung unzugänglich, musste sie aber einer anderen Pose weichen, als der prahlerische Geist der Barockzeit sich auch der

Abb. 56.

Abb. 57

Porträtkunst bemächtigte. Es war vielleicht nicht so sehr die Breitbeinigkeit der Grätschstellung, welche, wenigstens in der ersten Hälfte des XVII. Jahrh., dem veränderten Geschmacke missfiel, sondern vor allem wohl die steife Symmetrie, die phlegmatische Passivität und das vulgär Protzige derselben. Die Menschen der Barockzeit waren keineswegs anspruchsloser geworden als ihre Vorfahren. Sie erwarteten aber nunmehr von der Pose des Selbstvertrauens nicht den Ausdruck der plumpen Kraft, welche die Hantierung mit der Keule oder dem Schlagschwert erforderte, sondern in erster Linie eine energische und zugleich elegante Haltung, eine viel stolzere Hebung des Körpers, eine zurückhaltende Vornehmheit, das Selbstbewusstsein eines aristokratischen Standesgefühls oder einer autokratischen Machtvollkommenheit. Anstatt der Breite der körperlichen Erscheinung, wurde jetzt die Höhe der Statur betont. Die Beine wurden zwar wieder steif gestreckt, das Spielbein aber nicht mehr seitwärts, sondern vorwärts, gegen den Beschauer gerichtet, wodurch es das hintere Bein grösstenteils verdeckte und beide zusammen ein Minimum von Bildfläche einnahmen (z. B. *Abb. 58* = Philipp IV. von *Velasquez*, beim Herrn George Lindsay Holford in London; nach Klass. d. Kunst, S. 13). Mit straff gestrecktem Rückgrat und steifem Nacken zieht sich der Oberkörper über das hintere Bein zurück, das er also vertikal belastet. Von ihrer Höhe blicken die Augen hochmütig, herablassend oder herausfordernd, über die Achsel auf die Welt herab. Es ist die Stellung,

Abb. 58.

welche *Meissonier* für seinen stolz und elegant posierenden Kavalier aus dem XVII. Jahrh. (in der Londoner Wallace-Sammlung) gewählt hat.

Bei *Velasquez* erscheint sie noch verhältnismässig anspruchslos (Klass. d. Kunst, Abb. S. 12, 13 u. 42). Mehr Ausdruck der erwähnten Art bekommt sie in den vornehmen Vordergrundfiguren auf dem Gemälde *Teniers'* zu Wien, welches das Vogelschiessen zu Brüssel v. J. 1652 darstellt (Künstl.-Mon., Abb. S. 49). Die kleinen Herren auf den Bildnissen *Terborchs* versuchen bisweilen dadurch ihrer tief empfundenen Respektabilität einen entsprechenden Ausdruck zu verleihen (z. B. sein Selbstbildnis in der Galerie im Haag). Ein Non-plus-ultra von Ausdrucksfülle erreicht aber die Pose in *Frans Hals'* köstlichem Bildnis von Willem von Heythuysen in der Liechtenstein-Galerie zu Wien (*Abb. 59;* nach einer Phot. von Hanfstaengl in München), wo der holländische Bürger mit vermessenen Heldenmanieren die Aristokraten übertrumpfen und den militärischen Übermut der Zeit des dreissigjährigen Krieges, man möchte fast sagen das neugewonnene Grossmachtgefühl Hollands inkarnieren zu wollen scheint.

Abb. 59.

Eben mit Rücksicht auf dieses Bild liegt die Frage nahe, ob nicht diese Pose mit dem Verschwinden der schweren Panzerrüstungen und der Vertauschung der Schlagschwerter gegen den Degen im Zusammenhange stehe. War es nicht eben im Fechtsaale, wo sich die Edelleute des XVII. Jahrh. das Grätschen abgewöhnten und eine gelenkigere und dem Kampf mit leichten Stichwaffen angepasstere Stellung angewöhnten, welche nunmehr ihrerseits die Würde des „comme il faut" erhielt? Wurde nicht auf diese Weise die neue Stellung des Hochmuts die Herrenpose par préférence, während die Grätschstellung sogar gelegentlich zu eines Lumpenstellung herabsank?[1])

Man dürfte vielleicht aber auch einen ganz entgegengesetzten Ursprung derselben annehmen können. Die neue Modestellung bewegt sich nämlich zwischen zwei Extremen, welche ich als den Fechtmeister und den Tanzmeister, jedenfalls als den Krieger und den Hofmann bezeichnen möchte. Doch sind ja die beiden Typen keineswegs unvereinbar. Denn der waffengewandte Herr will zugleich ein eleganter und galanter Lebemann sein. Er bemüht sich um eine abgemessene Zierlichkeit der Bewegungen. Er richtet sein Auftreten nach gewissen konventionellen und zeremoniösen Regeln, was sich in der Beinstellung durch die affektierte Auswärtskehrung des vorangestellten Fusses kundgibt. Der sich brüstende Übermut eines Heythuysen verwandelt sich in eine einschmeichelnde Re-

[1]) In einer Strassenscene, Stich von *Jan van de Velde* (Hirth III, 1637), stehen ein dicker Quacksalber in der plebejisch gewordenen Grätschstellung und ein junger Herr in der Kavalierpose einander gegenüber.

verenz. Kaum je hat man sich, wenigstens nach den Kunstdarstellungen zu urteilen, im Abendlande so umständlich begrüsst, wie zu dieser Zeit. Sprechende Beispiele bieten uns die Begegnung zweier Herren auf dem Markte in dem grossen Architekturbilde von *Dirk van Delen*, a. 1640, im Wiener Hofmuseum, das Familienbildnis aus der Schule *Terborchs* in der Liechtenstein-Galerie, wo zwei Knaben ihrem Vater den pflichtschuldigen Morgengruss abstatten, und die Begegnung Ludwigs XIV. mit Philipp IV. auf der Fasaneninsel 1660, Karton von *Lebrun* (gestochen von Jeurat). Es ist die Pose der ausgesuchten Höflichkeit, womit *Moritz von Schwind* den gestiefelten Kater den König des Märchens begrüssen lässt (Künstl.-Mon., Abb. S. 54) — die Pose der „A-la-mode-herren" des XVII.—XVIII. Jahrh.

Abb. 60.

Ist man nicht berechtigt, diese zierliche Fussdrehung vom Tanze herzuleiten? Jedenfalls erscheint sie, im Verein mit dem Voranstellen des einen Fusses, eben als Tanzschritt in Bildern verschiedener Zeiten, und zwar schon in der klassischen Kunst. Beispiele bieten Satyren: hellenistische Statuen in Berlin (Kekulé: Die griech. Skulpt., Abb. S. 290) und München (Löwy: Die griech. Plast., Taf. 140, 239) und auf einem Relief im Louvre (Reinach: Statuaire I, Abb. S. 35), auch eine Muse auf dem spätantiken Elfenbeindiptychon der Bibl. nat. zu Paris. Frühmittelalterliche Beispiele unter antikem Einflusse sind: ein Mädchen im Utrecht-Psalter, IX. Jahrh. (Miniatur zum Ps. 149), eine Tänzerin in der angelsächsischen Prudentius-Handschr., Brit. mus., Cleop. C. VIII, fol. 16 v:o; spätere Beispiele: ein Kavalier auf dem Ball am Hofe des Erzherzogs Albert und seiner Gemahlin Isabella von *Frans Francken II.* und *Frans Pourbus d. J.* (Meisterw. d. Gemälde-Gal. im Haag, Abb. S. 25), der kleine Tänzer von *Watteau* im Louvre, der Tod auf dem Maskenball von *Rethel* (Künstl.-Mon., Abb. S. 100) u. s. w.

Wie dem auch sei, diese Fusstellung beschränkt sich keineswegs auf den Tanz. Und wie vorzüglich sie auch zu der preziösen Gesellschaft der Barock- und Rokokozeit zu passen scheint, ist sie doch weder als Kunstmotiv noch, wie man wohl annehmen darf, als Sitte der feinen Gesellschaft etwas Neues. In der Kunst der XV. Jahrh. beginnt nämlich diese rein dekorative Pose ziemlich gleichzeitig beiderseits der Alpen hervorzutreten. In Italien spielt sie zwar nur eine ganz kurze Zeit eine gewisse Rolle, nämlich um die Wende des Jahrhunderts und zwar vorwiegend in der umbrischen Schule, für deren Zierlichkeit sie fast ebenso bezeichnend ist, wie die Grätschstellung für das robuste Kraftgefühl Signorellis. Beispiele: *Peruginos* und *Spagnas* heilige oder mythologisch-allegorische und *Pinturicchios* profane Figuren (Künstl.-Mon., Perugino, Abb. S. 50, 61, 70, 101, 106 u. 123; Pinturicchio, Abb. S. 123, 125 u. 139); der jüngste König auf dem Anbetungsbilde *Bertuccis* in Berlin; *Raffaels* Joseph im „Sposalizio" und Johannes der Täufer in der „Madonna Ansidei" *(Abb. 60)* u. s. w. Die letztgenannte Figur reiht sich unmittelbar an die entsprechende auf dem bald *Verrocchio*, bald *Credi* zugeschriebenen Altargemälde im Dome zu Pistoja, um 1480 (*Abb. 61;* nach

Künstl.-Mon., Verrocchio, S. 97). In Florenz trifft man solche Stellungen noch bei *Piero di Cosimo* und *Giovanni della Robbia* (Künstl.-Mon., Abb. S. 134), im nördlichen Italien bei *Lorenzo Costa* und *Cima da Conegliano* (z. B. R. Burckhardt, Abb. S. 92) u. s. w.

Abb 61.

Während aber das Motiv aus der italienischen Kunst schon im Anfang des XVI. Jahrh. wieder schnell zu verschwinden scheint, lebt es in Mitteleuropa — und zwar, wie es scheint, zunächst vorzugsweise in der deutschen Kunst — durch Jahrhunderte hindurch unbehindert fort. Beispiele aus dem XV. Jahrh.: eine von den ehernen Bildnisstatuetten *Jacques de Gérines* in Amsterdam (J. Roosvall: Jan Borman, Abb. 6); ein vollgerüsteter Georg von *Friedrich Herlin* (*Abb. 62;* aus den Monatsh. f. Kunstwiss. III, Taf. 31); ein Mann bei der Darbringung Christi im Tempel vom *Meister der Lyversbergschen Passion* und der heil. Mauritius des *Meisters von Werden*, beide in London (The National Gallery I, Abb. S. 201 u. 207); der Erzengel Michael, Holzstatue in Ochsenfurt, um 1480 (Kunstdenkm. d. Kgr. Bayern, Unter-Franken I, Taf. XI); St. Florian auf dem Kilchberger Altar von *Zeitblom*, um 1485 (Ulmer Kunst, Taf. 44); Eva im Sündenfall und in der Vertreibung, Nürnbergische Rosenkranztafel vom Ende des Jahrh. im German. Museum, Nr. 273, und ein vornehmer Herr bei der Enthauptung des Täufers, Holzrelief von *Veit Stoss* in der Floriankirche zu Krakau (Klass. Skulpturensch., Taf. 473).

Abb. 62.

Allgemein wird die zierliche Fussdrehung nördlich der Alpen jedoch erst seit dem Anfang des XVI. Jahrh. — wiederum in vollstem Gegensatze zu dem Verlaufe in Italien. Zwar ist ihre Anwendung zunächst ziemlich unterschiedslos. Man trifft sie in erzählenden Bildern ebenso wie an repräsentativ dargestellten Figuren, und mit dem Tanzmeisterschritt treten nicht nur Fürsten und Ritter, sondern auch gemeine Soldaten auf. Beispiele findet man in *Burgkmairs* „Weisskunig", in dem Münchener Zeugbuche *Jörg Kölderers*, auf dem Triptychon des *Lancelot Blondeel* v. J. 1523 in der Jakobskirche zu Brügge (Kosmas oder Damian; Fierens-Gevaert: Primitifs flamands IV, Abb. 192), in dem schon (S. 31) erwähnten „Songe du pastourel", in *Flötners* „Ursprung und Herkummen der zwölff ersten alten König und Fürsten Deutscher Nation" v. J. 1543 (Jahrb. d. kunsthist. Samml. VI, Abb. S. 259 u. 381; XIII, Abb. S. 194, 195 u. 237, XVI, Abb. S. 17), in den Holzschnitten *Ammans* aus der zweiten Hälfte des Jahrh. (Hirth II, 1007—1009; III, 1297, 1310 u. 1355) u. s. w. Immerhin scheint dem Motiv eine gewisse Auszeichnung zu teil zu werden. Bemerkenswert oft, mit dem XV. Jahrh. beginnend, kehrt es in deutschen und niederländischen Darstellungen der Anbetung des Kindes wieder, wo

einer von den Königen, zumeist der Mohr, mit gezirkelter Höflichkeit mit seiner Gabe der heiligen Gruppe naht, als wollte er sagen: „Ich habe die Ehre!“ Beispiele: Gemälde *Memlings* in Madrid (noch schwach entwickelt); bemalte Holzstatuette der Sammlung Figdor in Wien, aus Tirol um 1500 (Leisching: Holzplastik, Taf. 57, 120); Holzrelief *Veit Stoss'* in Hannover (*Abb. 63;* nach Künstl.-Mon., S. 77); eine Zeichnung *Dürers* in der Albertina (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XX, Abb. S. 64); ein Gemälde von *Herry met de Bles* (?) in München (Altniederl. Mal., Abb. 131) u. s. w. Wie Perugino und seine Nachfolger in Italien, so scheint in Deutschland *Lukas Cranach d. Ä.* den auswärts gekehrten Fuss ganz besonders geliebt zu haben, vor allem an nackten Figuren, wie Adam, Eva, Venus und Lukretia (Beispiele in Wien, Berlin, Dresden, Antwerpen, Paris [= *Abb. 64;* nach einer Phot. von Champagne], München u. a. öffentlichen und auch privaten Sammlungen; Abb. z. B. in Künstl.-Mon., S. 79 u. 96, u. „Musée d'Anvers“, S. 42). Um die Wende des Jahrh. erscheint das Motiv in den Fürstenporträts der Tafelwerke: „Tirolesium Comitum Eicones“ und *Schrenckhs* schon mehrfach zitiertem „Armamentarium“, zur Abwechselung mit der Grätschstellung und der Bildnispose des XVI.—XVII. Jahrh.

Abb. 63.

Ich weiss nicht, ob der auswärts gekehrte Fuss im XVII. Jahrh. eigentlich viel öfter vorkommt als in dem vorhergehenden. Jedenfalls ist er keine Seltenheit in mitteleuropäischen Stichen (z. B. Hirth III, 1628; IV, 1997, 2103, 2105, 2218; V, 2560 fg., 2678 u. 2796), wie auch in der höheren Sittenmalerei Hollands, wo man vielleicht mehr als anderswo bemüht war, aristokratisch gewählte Sitten zur Schau zu tragen. Man findet ihn in den Gesellschaftsbildern der Schule von Haarlem (z. B. bei *Dirk Hals, Molenaer* und *Duck*), in Bildnissen von *Henri Pot* (Karl I. von England; Louvre Nr. 2525), *Terborch* (Liechtenstein-Gal. Nr. 510) u. s. w. Besonders auffallend ist das Motiv in dem Doppelbildnisse *van der Helsts* in Karlsruhe, wo ein junger Herr mit gesuchter Höflichkeit seine Braut oder Frau an der Hand führt. Dagegen verhalten sich die grössten Bildnismaler, wie Rubens, van Dyck, Velasquez, Frans Hals und Rembrandt noch im allgemeinen ablehnend gegen diesen affektierten „Pas“.

Abb. 64.

Indessen sollte das Motiv gerade in der Porträtmalerei seine Apotheose erreichen. Denn es erlangte schliesslich den Triumph, eine Verwendung in dem potenzierten Ideal des absoluten Herrschers, d. h. in der Vergötterung der irdischen Machtvollkommenheit zu finden, welches Ideal Ludwig XIV. den übrigen Monarchen Europas zur Nachahmung darbot und dessen Majestät mit unvergleichlicher Konsequenz von den Absätzen der Schuhe an bis zu der Perücke durchgeführt wurde. Höher in Selbstüberhebung ist die menschliche Vermessenheit, in künstle-

rischer Verherrlichung wenigstens, nie gestiegen, tiefer in servilem Panegyrikus ist die Kunst nie gesunken als in diesem verkünstelten Ideal, welches *Rigaud* in seinem grossen Bildnis des alternden Sonnen-Königs im Louvre mit solchem Aufwand von Prunk verwirklicht hat (a. 1701; *Abb. 65;* nach einer Phot. von Champagne). In der alten Grätschstellung schien, wie Lange sich ausdrückt, das eigene Ich die ganze Welt, Himmel und Erde, ausfüllen zu wollen. Im Vergleich mit der neuen Herrscherstellung ist jedoch die ältere von einer geradezu erfrischenden Unbefangenheit. Diese exponiert sich, um bewundert zu werden, jene lässt sich nur allergnädigst schauen und gibt zugleich zu verstehen, dass die erstaunte Welt des Anblickes kaum würdig ist. Der neue Typus fordert demütige Verehrung, und sein kalter Blick gleitet über lauter krumme Rücken hin. „Le roi soleil" erscheint nur — und triumphiert, bloss infolge seiner Souveränität. Der Fürst ist aber nicht nur der absolute Held, weshalb er sich die Haltung des Willem von Heythuysen gibt; er ist auch der erste Kavalier, das Muster in der Welt der Mode. Er vertritt den ausgesuchtesten Geschmack, und deswegen legt er sich, ausser der steifen Haltung, noch den Zwang auf, den vorangestellten Fuss seitwärts zu drehen.

Abb. 65.

Abb. 66.

Dieser Herrschertypus gehört vorzüglich dem XVIII. Jahrh. an, der Zeit des unumschränkten Absolutismus. Aber in seiner Entwickelung ist die gewöhnliche Abschwächung des Starken und Pathetischen zum Weichlichen zu bemerken. In den späteren Fürstenbildern dieser Art kommt nämlich der Tanzmeister immer mehr zum Vorschein. Ich zitiere beispielsweise das Porträt eines französischen Prinzen von *Nattier* in der Wallace-Sammlung, London (A. L. Baldry, Abb. 57), ein jugendliches Bildnis Ludwigs XV. (?) von *Delobel*, a. 1737, in Schönbrunn, vor allem aber das äusserst bezeichnende Bild des dänischen Königs Friedrichs V. (1746—1766) vom schwedischen Maler *Pilo* (*Abb. 66;* nach O. Sirén: Carl Gustaf Pilo, Taf. z. S. 64). Die pompöse Wucht des grossen Ludwig ist, besonders im letztgenannten Falle, zur kokettierenden Petit maître-Eleganz der Rokokozeit herabgewürdigt. Es ist das unübertreffliche Bild des Grössenwahns eines eingebildeten Narren, der seine „grande mine" und seine königliche Stellung vor dem Spiegel studiert.

Die Köstlichkeit solcher Beispiele dürfte uns der Aufgabe überheben, das Vorkommen des auswärts gekehrten Fusses in der Kunst des XVIII. Jahrh. eingehender zu berücksichtigen. Ich will nur hinzufügen, dass nicht einmal das Kindesalter mit diesem Zwange verschont blieb. Beispiele: Joseph Ferdinand, Prinz von Asturien (1692—1699), von *Joseph Vivien*; der spätere Kaiser Karl VII. (geb. 1697) als ganz kleiner Knabe, von *Martin Maingaud*, beide in Schleissheim; ein kleiner Prinz auf dem grossen Gemälde von *Louis de Silvestre d. J.* in der Dresdener Galerie, Nr. 767, welches die Begegnung zwischen König August III., dessen Gemahlin und deren Mutter verewigt, und einer von den Söhnen Franz' II. und Maria Theresias in der Familiengruppe *Battonis* im Palazzo Pitti zu Florenz (Les Arts, Nr. 120, Abb. S. 16).

Abb. 67.

Sittenschilderer, wie *Hogarth*, *Olivier*, *Chodowiecki*, *Goya* u. A., bezeugen das Fortleben der affektierten Pose in den Umgangsformen der fein sein wollenden Gesellschaft das ganze XVIII. Jahrh. hindurch. Die allmählich zur Natur wiederkehrende Kunst der Aufklärungszeit war indessen derselben gewiss weit weniger hold als die Hofkunst des ancien régime. Schon *Hogarth* wagte es, sie in karikierender Absicht zu benützen (Hirth VI, 2973 u. 3049; danach unsere *Abb. 67*), und schon *J. J. Engel* nennt sie ausdrücklich „tanzmeisterhaft", was jedoch nicht hindert, dass sie zu wiederholten Malen in den Tafeln seines 1785/6 erschienenen Werkes „Ideen zu einer Mimik" als Zeichen feinerer Erziehung vorkommt. Selbstverständlich liess sich eine dreihundertjährige Sitte nicht auf einmal ausrotten. In *Goyas* „Caprichos" v. J. 1803 lorgnettiert z. B. in dieser Pose ein unverschämt zudringlicher und zugleich sich höflich stellender Herr die gefallsüchtige Dirne (*Abb. 68;* nach Künstl.-Mon., S. 21), und in einem Entwurf v. J. 1811 lässt *Cornelius* Faust in derselben Stellung dem Gretchen seinen Arm anbieten. Besser aber als durch weitläufige Auseinandersetzungen wird, mit geradezu packender Anschaulichkeit, das bedauerliche Ende ihrer einst so glänzenden Laufbahn als Kunstmotiv in einer französischen Karikatur uns vor Augen geführt, wo die Kunstschüler der Davidschen Zeit aus dem Aktsaal den zopfigen Lehrer vertreiben, welcher selbst in dieser schicksalsschweren Stunde nicht den Anstand vergisst und mit dem zierlichen Tanzmeisterschritt vom Schauplatze verschwindet (*Abb. 69;* nach Gaz. d. Beaux-Arts 1889 II, S. 39). Die jungen Kunstrabulisten aber, welche gewiss in jener Pose die Zusammenfassung aller Unnatur

Abb. 68.

des alten Stils sehen — sie grätschen dagegen in ihrer Oppositionslust gar gewaltig. und zwar genau nach dem Schema Davids (vgl. unten Abb. 75).

Abb. 69.

Wir haben mitten im Kapitel von der Grätschstellung zwei andere Attitüden behandelt, welche nach jener der Reihe nach die Würde hochvornehmer Modestellungen und Bildnisposen erlangten, und welche im Verein mit einer dritten Positur, dem Stehen mit übereinander geschlagenen Beinen, die lange Zwischenzeit in der Geschichte der Grätschstellung ausfüllen. Die Kavalierpose, bezw. der Tanzmeisterschritt, hatten schon Jahrhunderte lang gelebt, ehe sie kulminierten, ganz wie früher die Grätschstellung, und sie stürzten, wie diese, ziemlich schnell wieder von ihrer Höhe herab. Und als, nach der Zeit der preziösen Verkünstelung, nach der Glanzzeit des Tanzmeisterschrittes, die Porträtmalerei einen neuen Aufschwung erlebte, da musste die anmassende, steife und gezwungene Attitüde der Selbstherrscher des XVIII. Jahrh. wieder einer natürlicheren Stellung weichen, ganz so wie einst das Grätschen. Von dem Stehen mit gekreuzten Unterschenkeln als Bildnisstellung der Aufklärungs- und der Empirezeit werden wir weiter unten sprechen. Aber eben zu der Zeit, wo diese elegant lässige Stellung in den vornehmen Bildnissen die höchste Mode war, begann die Grätschstellung wieder Ansprüche auf Anerkennung zu erheben.

Es ist leicht zu verstehen, dass die Grätschstellung in ihrer alten, ehrlichen Form weder zu der Hofkunst Ludwigs XIV. und ihrer Nachahmer in andern Ländern noch zu Watteaus fêtes galantes oder Bouchers mythologischen und pastoralen Idyllen passte. Wie lebende Wesen können die künstlerischen Motive aus Mangel an Pflege und Sympathie hinschwinden. Und das Wenige, was ich über das breitbeinige Stehen aus dem Ende des XVII. und dem Anfang des XVIII. Jahrh. mitteilen könnte, bedeutet fast das endliche Absterben desselben als künstlerisches Motiv. Der junge Herr z. B., welcher sich in der linken Ecke der „Gesellschaft im Freien“ von *Watteau*, Berlin Nr. 474 B, mit gespreizten Beinen brüstet, vertritt ebensowenig die echte Grätschstellung, wie etwa der Erzengel auf Andrea del Sartos „Vierheiligenbild“ (vgl. oben S. 22). Und der Pferdemarkt von *P. Rugendas* († 1742) in Schleissheim, wo ein ziemlich typisch grätschender Offizier auftritt, gehört viel eher schon zu der Kunstrichtung, welche wir gleich besprechen werden, als zum Rokoko.

Aber die Vergessenheit der grätschenden Stellung um die Wende des XVII. Jahrh. bezeichnet jedenfalls nur einen Scheintod. Denn diese Stellung stand wieder zu neuem Leben auf, als die veränderten Verhältnisse die für ihre Wiedergeburt und Existenz nötigen Bedingungen darboten. Und diese Bedingungen wurden ihr von der

Reaktion gegen die Verkünstelung des pompösen Hofbarockstils und des tändelnden Rokoko dargeboten. Sie wurde jetzt, wie im XV. Jahrh., ein Ausdruck des erwachenden Wirklichkeitsgefühls und zugleich, wie ich annehme, der Gesinnung des dritten Standes, der jetzt — wie vormals im XV. Jahrh. im Widerstreit mit der Verkünstelung der adeligen Gothik — seinen Einfluss auf die Kunst fühlbar zu machen begann. Es ist gewiss sehr bezeichnend, dass der erste und radikalste Vertreter der schlicht bürgerlichen Auffassung, der unversöhnliche Spötter aller affektierten Eleganz und der verkehrten Sitten, der Verkündiger des Naturevangeliums — kurz dass des Engländer *Hogarth* uns wieder die ersten, ganz typischen Grätschstellungen vorführt. In seinen Sittenbildern stehen in dieser Weise z. B. einer von den jubelnden Zuschauern bei dem Einzuge des Lordmayors (*Abb. 70;* nach Hirth), der Bauer, welcher sich in dem Wahlstreite ganz praktisch von den beiden um die Volksgunst buhlenden Parteien bestechen lässt, und der dicke Wirt, welcher höflich, aber bestimmt dem Abreisenden seine Rechnung überreicht (Hirth VI, 2969, 3046, 3057, 3074, 3077 u. 3079). Ein sehr typisches Beispiel ist auch der in Ketten gelegte, die Arme über der Brust trotzig kreuzende Lord in Hogarths Gemälde: A Scene from the Beggar's Opera, London Nr. 2437.

Abb. 70.

Um die Wahrheit zu sagen, ist (mit Ausnahme von Hogarth) meine Ausbeute von Beispielen aus der Kunst des XVIII. Jahrh. noch immer spärlich genug, was einen auch nicht Wunder nehmen darf, da ja der Zopf, ganz ebenso wie das Rokoko, viel mehr Sinn für weibliche Grazie als für extrem männliche Manieren hatte, und die neu erwachende Begeisterung für die Antike der Wiederaufnahme der Grätschstellung in die Kunst im allgemeinen kaum förderlich sein konnte. Immerhin beginnt das Motiv sich allmählich wieder einen Platz in der Kunst zu erobern. Dasjenige Beispiel, welches sich vielleicht vor allen anderen ins Gedächtnis prägt, ist *Reynolds'* Porträt des kleinen Master Crewe (*Abb. 71;* nach The Brit. Artists' series, Taf. z. S. 32), in Aufstellung und Kostüm dem Holbeinschen Heinrich VIII. nachgeahmt. In der Enthauptung des heil. Jovita wiederholt *Tiepolo* noch einmal den alten Henkertypus (Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. XXX, Taf. z. S. 224). Zumeist wird aber die Grätschstellung, wie es schon die angeführten Beispiele von Rugendas und Hogarth beweisen, nicht der alten Kunst, sondern direkt der Natur entlehnt. Unter den Staffagefiguren der venezianischen Vedutenmaler, *Canale*, *Guardi* und *Belotto*, kommt sie geradezu häufig vor. Ungemein charakteristisch grätschend steht z. B. auf der Terrasse des Lustschlosses Schlosshof von Belotto, Wien, kais. Gemälde-Galerie Nr. 463, ein

Abb. 71.

Kutscher, zu Diensten seiner Herrschaft bereit. Bei *Chodowiecki* (z. B. *Abb. 72;* nach Künstl.-Mon., S. 78; vgl. auch daselbst die Abb. 114 u. Hirth VI, 3321, 3349, 3361, 3372) und *Goya* ist die Grätschstellung keine Seltenheit mehr, bei dem letzteren, wie wir weiter unten sehen werden, nicht einmal bei weiblichen Figuren. Beispiele von Goya: ein Zollwächter, der beide Arme in die Seite stemmt (von Loga, Taf. 3), und mit diesem übereinstimmend ein Herr beim Picknick (The Spanish Series, Taf. 205), ein Bauer in dem „Maibaum", National-Galerie zu Berlin Nr. 911, und in Los Caprichos (v. J. 1803) ein junger Herr, welcher ein leichtfertiges Mädchen bewundert (Künstl.-Mon., Abb. S. 81). In diesen, wie in einigen anderen Fällen, welche ich hier unerwähnt lasse, ist jedoch die Stellung zumeist ziemlich zufällig gewählt. Diese Beispiele bezeugen nur, dass die Pose nicht mehr dem Zeitgeschmacke zuwider war, besagen dagegen wenig oder nichts von dem Charakter des Grätschenden und geben überhaupt selten diesem einen bestimmten Ausdruck. Um so viel klarer tritt dagegen, von der Situation bedingt, ein solcher an den Tag in einem Gemälde des Engländers *Smirke*. Es stellt den von Fuhrleuten überraschten und von ihnen mit Laternen beleuchteten Prinzen Heinrich dar, welcher trotzig und resigniert zugleich die Arme über der Brust kreuzt und die Kerle mit einem verächtlichen Blick über die Achsel ansieht (*Abb. 73:* nach Woermann: Gesch. d. Mal. III, II, S. 1099; vgl. auch unten Abb. 98).

Abb. 72.

Abb. 73.

Abb. 74.

Ganz anders verhält es sich dagegen mit der Benützung der Grätschstellung bei dem französischen Vertreter des Neuklassizismus, *Jacques-Louis David*. Er allein hat es verstanden, sie so zu gestalten, dass ein dominierender Zug der Zeit darin sich ausspricht, nämlich der damalige, politische Enthusiasmus der französischen Nation. Zu diesem Zwecke führte er eine Veränderung ein, welche der Stellung ihr herkömmliches Phlegma vollständig benahm und ihr ein Non-plus-ultra von Aktivität unter den Standmotiven gab. Das Vulkanische, welches David von der Kunst forderte, fand hier einen prägnanten Ausdruck. Die Veränderung besteht wesentlich darin, dass David die Frontalität der alten Grätschstellung aufhebt und ihr eine neue Richtung gibt. Sie

wendet sich nicht mehr aus dem Bilde heraus, nicht gegen den Beschauer, sondern gegen das inhaltliche Zentrum der Darstellung, so dass das Gesicht und das eine Bein seitwärts gerichtet werden. Es ist die Grätschstellung — nicht mehr in repräsentativer Vorderansicht, sondern reliefmässig, wesentlich als eine Profilerscheinung gedacht. Dabei ist aber die Gespreiztheit auf die Spitze getrieben. Jeder Muskel des Körpers ist gespannt, die ganze Haltung von einer militärischen Strammheit. Man betrachte nur die „Horatier" (v. J. 1784; *Abb. 74;* nach Les maîtres de l'art, Taf. z. S. 22), wo die Wirkung noch durch den Parallelismus der drei Brüder verstärkt wird, welche mit energisch vorgestreckter Rechten den Eid leisten, zu siegen oder für das Vaterland zu sterben. Zu einem derartigen Stehen passt nicht das untätige Stemmen des Armes in die Seite — die Gebärde, welche seit dem XV. Jahrh. öfter als irgend eine andere im Verein mit all den vorhergenannten Posen auftritt. Nicht nur, dass die Festigkeit dieser Stellung heftige und weit ausladende Armbewegungen erlaubt; ihre Energie scheint geradezu eine starke Gestikulation vorauszusetzen. Sie ist die natürliche Stellung impulsiver Menschen (zu vgl. Gambetta auf seinem Denkmal am Square du Carrousel, Paris, Louvre).

Abb. 75.

Dabei sieht man es den Horatiern zugleich an, dass sie ans Exerzieren gewöhnt sind, und man darf wohl annehmen, dass David sich die Idee zu dieser seiner Effektstellung vom Exerzierplatz oder vom Turnsaal geholt habe. Ich bin sogar geneigt, darin einen Ausdruck des Militarismus zu sehen, ebenso wie in dem Landsknechtschritt zur Zeit Maximilians, den jenes disciplinierten Soldatengeistes, der die Eroberungspolitik Karls V. und Napoleons ermöglichte. Immerhin ist sie eher eine Parade- als eine Kampfstellung. Rein dekorativ, als Kämpfer kaum ernstlich gemeint, wirkt der stolz grätschende Jüngling in der Aussöhnung der Römer und Sabiner (v. J. 1799, im Louvre; *Abb. 75*, nach Ch. Blanc: Hist. des peintres), besonders wenn man ihn mit der entsprechenden Figur in Rubens' gleichnamigem Gemälde zu München vergleicht. Diese Figur ist der Hauptsache nach ähnlich aufgestellt und steht ebenfalls breitbeinig, aber mit elastisch gebogenen Knieen, nicht stolzierend und herausfordernd, sondern nur bereit, sich nachdrücklich zu verteidigen (Klass. d. Kunst, Abb. S. 165 [1]).

Es ist überraschend wahrzunehmen, mit welcher Zähigkeit sich das Grätschen mit der Vorstellung der Antike verband! Als David seine Römer und Sabiner malte, wollte er ja „faire du grec pur". Indessen beschränkte er nicht die Anwendung der Pose auf antike Aufgaben allein. Sie kehrt, als Ausdruck vaterländischer Begeisterung,

[1]) In einem Entwurf zum Gemälde Davids (Zeichn. der Samml. Beurdeley zu Paris; ausgest. in St. Petersburg 1912) ist die betreffende Stellung der Rubensschen beträchtlich ähnlicher. Mit Rücksicht auf die zwei Vorkämpfer der streitenden Parteien (wie auch auf ein paar sonstige Einzelheiten) kann man fragen, ob nicht David in der Tat den ersten Gedanken zu seinem Bilde von dem vlämischen Meister bekommen habe.

in dem Eide im Ballhause v. J. 1791, (*Abb. 76;* nach einer Phot. von Champagne) und noch 1810 in „Les aigles“ wieder, wo die Truppen vom Kaiser neue Fahnen empfangen (Les maîtres de l'art, Taf. z. S. 134). Diese Stellung war so vollständig mit dem Gloire-Begriff Davids zusammengewachsen, dass er auf einer Zeichnung zu der Figur Napoleons in „Le sacre“ selbst den Kaiser, als dieser die Krone auf sein Haupt setzt, unschön die Beine vor- und rückwärts spreizen lässt (*Abb. 77;* nach Les maîtres de l'art, Taf. z. S. 118). In dem ausgeführten Gemälde (1805—1807) hat der Meister zwar die Situation und damit auch die Stellung Napoleons verändert (a. a. O., Taf. z. S. 122).

Abb. 76.

Das Davidsche Grätschen wuchs ohne Zweifel aus dem französischen Chauvinismus der Revolutions- und Kaiserzeit hervor. Wenn es aber auch, als der Ausdruck einer sublimen Sinneserhebung, in sittlichem Wert über der Selbstvergötterungspose Ludwigs XIV. steht, so ist doch das von David kreierte Motiv, infolge seines geschraubten Pathos und deklamierenden Theaterheroismus, der Nachwelt kaum erträglicher, und die Kunst hat sie beide unter ihre historischen Kuriosa verwiesen. Die Davidsche Stellung bildet in der Tat nur eine kurze Episode in der Kunstgeschichte des Grätschens. Selbst in der gleichzeitigen und der nächstfolgenden Kunst habe ich, ausser in den eigenen Werken des Meisters, wenige Spuren davon entdecken können. Als potenzierte Ausdrucksleistung hat diese Bravourstellung ihresgleichen nur in denjenigen der deutschen Landsknechte, des Willem van Heythuysen und des Sonnenkönigs.

Abb. 77.

Was die gewöhnliche Normalform der Grätschstellung betrifft, so war ihre Beliebtheit jetzt wieder einmal deutlich im Wachsen begriffen. So ehrenvoll aber, wie im italienischen Quattrocento und nördlich der Alpen im XVI. Jahrh., wurde ihre neue Rolle bei weitem nicht; wenn auch sogar die Vertreter der grossen Kunst es nicht verschmähten, sie gelegentlich aufzunehmen, wie z. B. selbst der fromme *Overbeck* (bei einem der Brüder Josephs, welche ihn an die ismaëlitischen Kaufleute verkaufen, abgeb. im „Museum“; und an einem die beiden Arme in die Seite stemmenden Auferstehenden in der Borte zur letzten Oelung, Karton in der Galleria geografica des Vatikans, hier direkt den Orvieto-Fresken Signorellis entnommen). Einer Kraftnatur, wie *Cornelius*, lagen die breitspurigen Stellungen viel näher, und er hat solche auch nicht selten benützt. Die eigentliche Grätschstellung dürfte er aber seinen Studien in der italienischen Kunst des XV. (vornehmlich den Werken Signorellis) und in der deutschen des XVI. Jahrh. zu verdanken haben. Ich nenne ein paar zeitlich extreme Beispiele: einerseits das Titelblatt

zu seinen frühen Faustillustrationen mit der Atlas-Figur und dem Erzengel (Künstl.-Mon., Abb. S. 18/9) und anderseits den gewaltig grätschenden Hagen, der den Nibelungenhort versenkt, v. J. 1859 (*Abb. 78;* nach Künstl.-Mon., S. 103). Selbst in der akademisch-kirchlichen Kunst Frankreichs aus den vierziger Jahren soll die Grätschstellung keine Seltenheit sein [1]). Nach eigener Kenntnis kann ich aus der französischen Malerei der Restaurationszeit nur ein einziges Beispiel anführen: das dramatisch bewegte Geschichtsbild „Le dix-huit Brumaire" von *François Bouchot* (1800—1842) in Versailles, wo General Bonaparte und ein vom Rücken gesehener Offizier typisch grätschend auftreten (Gaz. d. Beaux-Arts 1889 II, Abb. S. 121 [2]).

Abb. 78.

Während die Bestrebungen der Grätschstellung, sich in der sog. höheren Kunst ihren einstigen Ehrenplatz wieder zu erkämpfen, mit nur sehr geringem Erfolg gekrönt wurden, gab ihr die bürgerliche Kunst der napoleonischen und der folgenden Zeit, im Anschluss an die Tradition der trivial-realistischen Richtung des XVIII. Jahrh., einen um so reichlicheren, wenn auch nicht gerade glänzenden Ersatz. In ephemären Flugblättern, Karikaturen, sittenbildlichen Zeichnungen und Lithographien, deren Interesse zwar oft von mehr kulturgeschichtlicher als künstlerischer Art ist, ausserdem auch in Genregemälden, welche gewiss ein zuverlässigeres Bild des Zeitcharakters geben, als die in höheren Regionen weilenden Kunstrichtungen des Klassizismus und der Romantik — kurz in der anspruchsloseren Kunstübung ist nämlich die Grätschstellung nunmehr so gewöhnlich, dass man, in quantativer Hinsicht, gewissermassen von einer neuen Blütezeit derselben sprechen darf. In der Biedermeier-Epoche ist sie aber weder eine Fürsten- und Heldenstellung, wie drei bis vier Jahrh. früher, noch eine Bauernstellung, wie bei Brouwer und Teniers. Sie gehört jetzt vorzüglich dem bürgerlichen Mittelstande an, dem Demokratismus unter der Botmässigkeit des landesväterlichen Regiments. Samt dem „Vatermörder" und der langen Pfeife charakterisiert sie ebensowohl den gutmütigen und gemütlichen Durchschnittsmenschen, der nur lebt und leben lässt, als den bornierten Haustyrannen; ebensowohl die reaktionären Philister, als auch die umstürzungssüchtigen Rabulisten, Ordnungspedanten wie burschikose Friedensstörer, Militärpersonen und Bureaukraten wie Gelehrte. Sie spiegelt das Triviale und Steife, das Beschränkte und Halsstarrige, aber auch wieder das Joviale in der Zeitstimmung ab — nicht ohne, wie es scheint, eine gewisse Selbstironie.

---

[1]) C. G. Estlander: De bildande konsternas historia, S. 177 (Lenormant zitierend).

[2]) Mit der Vorstellung der Mit- und Nachwelt von dem grossen Korsen verband sich früh die breitspurige Stellung. Ausser den noch zu erwähnenden Beispielen zitiere ich hier zwei Lithographien von *Raffet* (1805—1860) und *Hippolyte Bellanger* (1800—1866). Auf der ersteren wärmt sich Bonaparte als junger General am Wachtfeuer gerade so, wie die Tenierschen Bauern. Die letztere stellt das Atelier Charlets dar, wo man, auf einem auf der Staffelei stehenden Gemälde, „den kleinen Korporal" allein in einer Landschaft grätschen sieht (abgeb. in La lithographie en France; Figaro illustré, Nov. 1911).

Die Pose der Ritter und der erlauchten Herren früherer Zeiten ist zum Hausgebrauch höchst prosaischer Alltagsmenschen herabgewürdigt, denen es sowohl an dem idealen Schwung der Quattrocento-Helden, als auch an dem bravierenden Pathos der Davidschen Patrioten fehlt. Es lässt sich aber fragen, ob nicht, ebenso wie in Italien um 1500 (vgl. oben S. 18), die enganschliessenden Hosen ihren Anteil an dieser neuen Beliebtheit der Grätschstellung hatten. Jedenfalls ist der junge Husarenleutnant auf dem hier mitgeteilten Bildnisse *(Abb. 79)* vom ersten Jahrzehnt des XIX. Jahrh. [1]) in seiner naiven Eitelkeit ein Gegenstück zu den italienischen Stutzern des beginnenden Cinquecento.

Abb. 79.

Wir müssen uns hier mit nur wenigen Beispielen begnügen. Schon in einer Karikatur v. J. 1802, „Les anglais à Paris“, schildert *Carle Vernet* dadurch die biedermeierliche Menschenart (*Abb. 80;* nach Ch. Blanc: Hist. des peintres, Abb. S. 3). Auf dem das Erscheinen des Witzblattes „La Caricature“ (1830) anzeigenden Plakate von *Granville* sieht man einen sehr breit grätschenden Narren mit Peitschenhieben einen Obskuranten verjagen (Laurin: Skämtbilden, Abb. S. 167). Auf einer Zeichnung von *Daumier* steht in dieser Weise ein dicker Herr auf dem „Salon“ v. J. 1839 (Gaz. d. Beaux-Arts 1910 I, Abb. S. 217). Ausserordentlich oft kehrt die Stellung in den Illustrationen *I. R.* und *G. Cruikshanks* zu Egans „Life in London“, a. 1822, wieder. Hier erscheinen in dieser Stellung in einer Karnevalscene ein Herr, der einen Mönch begrüsst, ein als Mephisto Maskierter, der im Foyer des Drury Lane Theatre sich ein Gläschen nimmt, ein Nachtbummler im Krakeel mit der Nachtwache, ein stark angeheiterter, junger Herr mit einem Mädchen an jedem Arm, der mit lebhaftem Interesse zusieht, wie sein Gefährte ein Schilderhaus umwälzt, ein dicker, die Pfeife rauchender Herr in „Cribb's Parlour“ u. s. w. Sehr oft trifft man auch die Grätschstellung in der Biedermeier-Kunst Dänemarks an, nicht selten auch hier mit einem karikierenden Anstrich (vgl. E. Hannover: Danmarks Malerkunst I, Abb. S. 116, 128, 149, 158, 166). Vielleicht verdient in

Abb. 80.

[1]) Gemalt von einem schwedischen Maler *Emmanuel Thelning,* der zu dieser Zeit sein Auskommen in Finnland und Russland suchte. Das Bild befindet sich im historischen Museum zu Helsingfors.

diesem Zusammenhange Erasmus Montanus in *Marstrands* berühmten Illustrationen zu Holbergs Komoedien eine besondere Erwähnung.

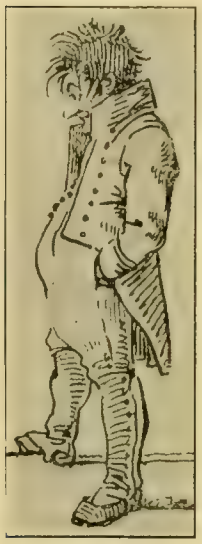


Abb. 81.

Selbstverständlich fehlt die Stellung nicht in der Heimat Biedermeiers, in Deutschland. Hier finden wir sie in den Karikaturen *Schadows*, z. B. auf seinen unter dem Namen des englischen Karikaturenzeichners Gillray veröffentlichten, gegen Napoleon gerichteten Spottblättern (publ. in Schulze: Die Franzosenzeit in deutschen Landen). In einer von diesen Lithographien marschiert sogar, mit der Order Berlin zu nehmen, der „grand sappeur de l'empire" mit dem siegesbewussten Heldenschritte eines Landsknechtes aus dem XVI. Jahrh. Hierher gehören auch ein von Schadow gezeichnetes Scherzbild Fichtes, etwa um 1814 (*Abb. 81;* nach Max Osborn: Zum Bilde Gottfried Schadows); ein Wachtmeister bei der Lehr-Eskadron, teilweise kolorierte Zeichnung *Franz Krügers* in der Berliner National-Galerie; *von Rayskis* in Oel gemaltes Bildnis vom Obersten von Berge (abgeb. im „Museum") und in *Menzels* „Künstlers Erdenwallen" v. J. 1833 der Nörgler, welcher die gehörige Effektuierung seiner Porträtbestellung in eigener Person überwacht (Jordan, Taf. z. S. 4); in den Illustrationen desselben Meisters aus den vierziger Jahren zu Kuglers Geschichte Friedrichs d. Gr. zwei von den Offizieren, denen ein allerhöchster Tadel mitgeteilt wird (*Abb. 82;* nach Künstl.-Mon., S. 25) — andere Beispiele zu verschweigen. Um aber noch solche österreichischen Ursprunges zu nennen, so findet man im Museum der Stadt Wien nicht wenige grätschende Figuren in den dort ausgestellten, teilweise karikierenden, teilweise einfach die Zeitsitten illustrierenden Zeichnungen und Lithographien (z. B. von *Al. R. v. Bensa*) aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts [1]).

Abb. 82.

Schliesslich kondensiert in Frankreich *Henry Monnier* den Biedermeier-Typus in seinem mit selbstzufriedener Überlegenheit grätschenden „Joseph Prud'homme", „la synthèse de la bêtise bourgeoise", wie Théophile Gautier ihn nennt. Was sich in dieser Bedeutung aus der Grätschstellung machen lässt, das hat Monnier gemacht (zwei Beispiele, v. d. J. 1852 u. 1873, abgeb. in Gaz. d. Beaux-Arts 1902 I, S. 493, u. Taf. z. S. 496; ein drittes, v. J. 1860, in Fuchs: Die Karikatur, S. 158). Er hatte den Prud'homme auf der Bühne und in den Pariser Künstlerateliers gespielt und in Karikaturen gezeichnet, bis er selbst die Inkarnation seiner Lieblingsfigur wurde. Als jedoch Monnier dieselbe schuf, hatte aller-

[1]) Wenn der finnländische Maler *A. Edelfelt* in seinen Illustrationen zu Runebergs Gedichten „Fähnrich Stahls Erzählungen" (aus dem schwedisch-russischen Kriege 1808/9) oft, teilweise in humoristischer Absicht, die Grätschstellung benützt, so zeugt dies eben von einer treffenden Auffassung des damaligen Zeitcharakters.

dings das Bürgertum der Juli-Monarchie schon seine Macht an die geldaristokratische und demimondaine Gesellschaft des zweiten Kaiserreichs abtreten müssen. Er hat sozusagen das posthume und vielleicht eben darum ideale Bildnis des Monsieur Prud'homme geschaffen (*Abb. 83;* nach Fuchs).

Abb. 83.

Zu der emporkömmlingsmässigen Borniertheit der biedermeierlichen Grätschstellung gehört aber auch die entsprechende Gebärde. Diese ist nicht mehr, oder ist wenigstens selten mehr das stolze Stemmen des Armes in die Seite, sondern das Halten der Hände auf dem Rücken — die einstige Gebärde der Tenierschen Bauern — oder in den Hosentaschen, welch letztgenanntes Motiv ich in der Kunst vor Hogarth nie wahrgenommen habe. Viel Vornehmes war eben nicht in der Erscheinung des braven Biedermeiers (und seines französischen Vetters) zu finden, und noch weniger etwas Heroisches in seinem Wesen. Er ist so ziemlich sans façons, er weiss aber wem die Hosen gehören.

Es gibt indessen ein in diesem Zusammenhange in Betracht kommendes Bild, welches das damalige Bürgertum von seiner besten Seite zeigt, jedoch nicht in Form einer Lobrede, sondern, wie es scheint, mit einer fast peinlichen Treue dem Leben entnommen. Ich denke an das Porträt Bertins d. Ä., von *Ingres* im J. 1834 gemalt, jetzt im Louvre. Der Begründer des „Journal des Débats", ist jedoch nicht stehend, sondern sitzend dargestellt. Dieses Sitzen ist aber ebenso breit, wie das grätschende Stehen, und die Schwerfälligkeit desselben — die Hände mit gespreizten Fingern gegen die Knie gestemmt [1]) — drückt zwar zunächst etwas sehr Trivial-Realistisches aus, das Platzbedürfnis des grossen Bauches, zugleich aber auch ein geistiges Gewicht, etwas Autoritatives und Unerschütterliches, worin sich der selbstbewusste Wert des klugen Mannes auszusprechen scheint (*Abb. 84;* nach einer Phot. von Champagne).

Abb. 84.

Es sei mir erlaubt, hier einige Bemerkungen über das breite Sitzen exkursweise einzureihen, hauptsächlich um den Charakter des Motivs mit einigen kunstgeschichtlichen Beispielen zu beleuchten.

Wie bei dem grätschenden Stehen lassen sich auch hier zwei entgegengesetzte Bedeutungen unterscheiden: das autoritative Sitzen von der Art Bertins, und das würdelos nachlässige, welches manchmal geradezu als die reine Karikatur der ersteren Form er-

[1]) Es ist dieselbe Haltung wie diejenige der einen Hand des alten *Tizians* auf dem Selbstbildnis in Berlin.

scheint. Gemächliche Ruhe ist gewiss die ursprüngliche Bedeutung. Der Ausdruck der überlegenen Sicherheit ist davon abgeleitet, weil das stolze Selbstbewusstsein, wozu zwar auch die Breite des Sitzens passt, sich dieses nachlässige Auftreten der Umwelt gegenüber erlauben kann [1]).

Diese letztere Bedeutung bekam das breite Sitzen in der Tat erst verhältnismässig spät, nämlich im Mittelalter. Die ägyptischen Götter und Könige thronen mit geschlossenen Beinen. Von diesem Schema des strengen Anstandes emanzipierte sich zwar die klassische Kunst. Aber in diesem Punkte, wie überhaupt auch sonst, vermied sie einerseits jede Übertreibung, andererseits aber auch alle Pedanterie. Die Freiheit und Abwechselung der Beinhaltung war gross in gewissen, von Schönheit und ungezwungenem

Abb. 85.

Abb. 86.

Anstand bestimmten Grenzen. Man findet ab und zu recht offene Stellungen, selbst bei thronenden Götterfiguren. Im allgemeinen hat die dekorative Malerei und die Kleinkunst, in dieser wie in anderer Hinsicht, eine grössere Freiheit als die ernste Monumentalkunst. Das Äusserste, was diese zu geben wagte, zeigt wohl der Belvederische Torso (der im Götterkreise zechende Herkules); der betrunkene Barberinische Faun hingegen, was man über das breite Sitzen dazumal dachte.

Die byzantinische Kunst hatte ihre Formel für thronende, in der Vorderansicht abgebildete Figuren durch eine Art Stereotypierung des klassischen Thronens gewonnen: das eine Bein ganz von vorne, das andere von der Seite gesehen, und diese Form wurde auch zuweilen im Abendlande nachgeahmt. Hier findet man aber schon in der romanischen Zeit typische Beispiele des sich breit machenden Thronens, d. h. des Sitzens mit

[1]) Wie wir unten (beim Besprechen des Sitzens mit verschränkten Beinen) sehen werden, lassen sich noch andere Macht- und Würdeposen auf ähnliche Weise erklären.

symmetrisch ausgebreiteten Ober- und senkrechten Unterschenkeln. Herodes, der in den Portalreliefs von St. Trophime zu Arles die drei Könige empfängt (Vitry u. Brière: Sculpt. franç., Taf. 26, 1), erinnert sogar in seiner ganzen Haltung auffallend an Ingres' Bertin. Sonst begnüge ich mich mit der Erwähnung der vier Könige in den Wandgemälden der unteren Kirche von Schwarzrheindorf (Clemen: Romanische Wandmalereien Taf. 21).

Später findet man die breite Sitzform zunächst, bezeichnend genug, wohl vornehmlich in der vlämischen und holländischen Kunst des XVII. Jahrh. Beispiele: der triumphierende Sieger von *Rubens* in Wien und Kassel (Klass. d. Kunst, Abb. S. 160 u. 161; nach der letzteren unsere *Abb. 85*), das kleine Bildnis eines Gelehrten v. J. 1631 von *Thomas de Keyser*, Mauritshuis im Haag Nr 77 *(Abb. 86)*, und zwei Offiziere auf dem grossen Festbilde von *Bart. van der Helst* in Amsterdam Nr. 1135 (Meisterw., Abb. S. 65); dann wieder, in ebenso machtbewusster Breite, aus der Blütezeit der englischen Porträtmalerei: etwa Georg III., gemalt von *Zoffany* 1771, und Sir Richard Arkwright von *Wright* (beide mir nur aus Stichen bekannt; die Haltung des letzteren besonders charaktervoll, die geballte Hand in die Seite gestemmt). Aus der ersten Hälfte des XIX. Jahrh. nenne ich, ausser Bertin, „Uncle Toby in the Sentry Box" von *Leslie* und *Wards* Dr. Johnson im Wartezimmer Lord Chesterfields (beide in der Tate-Galerie zu London); schliesslich, aus der Kunst unserer Tage, *Bonnats* Porträt von Ernest Renan, a. 1892, welches die Stellung Bertins wiederholt, und, auf dem Luther-Denkmal in Berlin, Ulrich von Hutten, dessen gutes Schwert (ganz wie das Herodes' in Arles) quer über den Knieen liegt, während er trotzig die geballten Hände gegen die Schenkel stemmt [1]).

Abb. 87.

In den niederländischen Volksscenen geben aber nicht Machtgefühl und Selbstschätzung, sondern die Volkstümlichkeit der Kunst und die Lust, das Leben, unbeeinträchtigt von der Konvenienz, von der fröhlichen Seite zu nehmen, dem breiten Sitzen eine bedeutendere Rolle als je vorher oder irgend anderswo. Es kommt hier häufig in Bildern aus dem niedereren Volksleben von *Brouwer*, *Teniers* und den ihnen entsprechenden vlämischen und holländischen Künstlern vor, und zwar nicht nur bei männlichen, sondern auch bei weiblichen Figuren, ausserdem aber auch in den Darstellungen der Haarlemer Schule von dem flotten Leben der jeunesse dorée. Ein junger, auf diese Weise sitzender Elegant, der sich übermütig über die Schulter gegen den Beschauer umsieht, kehrt z. B. oft auf den Bildern *Palamedes'* wieder. Noch weiter im Ausdrucke sorgloser Gemächlichkeit geht aber die Haltung, wenn der eine Fuss auf

[1]) Ein orientalisches Gegenstück zu den erwähnten europäischen Beispielen des majestätisch-breit beinigen Sitzens ist die chinesische Porzelanstatuette des Vajrapani als Beschützer Buddhas, aus der Ming-Periode, Samml. Richard Bennetts (*Abb. 87;* nach Burl. Mag., Nr. XCIX, Taf. z. S. 133), in einer „attitude of defiant and awful selfassurance".

der Bank ruht, wo die betreffende Figur sitzt (z. B. auf Gemälden von *Brouwer*, *van Ostade*, *Dusart* u. a., vor allem aber bei *Jan Steen*). Man dürfte wohl behaupten können, dass das breite Sitzen zu dieser Zeit in der niederländischen Sittenmalerei sogar viel gewöhnlicher ist als die Grätschstellung. Was von dieser anlässlich Teniers' gesagt wurde (vgl. oben S. 40/1), lässt sich mit demselben Rechte auch von den breitspurig sitzenden, niederländischen Rauchern, Trinkern und Musikanten sagen. Der am häufigsten damit verbundene Gestus ist wieder das Stemmen des Armes in die Seite oder gegen den Schenkel. Indessen ist die Form des Motivs zumeist nicht ganz dieselbe, wie beim Thronen oder bei dem autoritativen Sitzen. Gewöhnlich ist nämlich nur das eine Knie stärker gebogen, während das andere Bein mehr oder weniger gestreckt ist (*Abb. 88;*

Abb. 88.

Abb. 89.

nach einem Gemälde von *Brouwer* in München; Phot. von Hanfstaengl). Es ist dieselbe Asymmetrie, wie bei dem Barberinischen Faune.

Das Äusserste an Zwang- und Respektlosigkeit erreicht dieses Sitzen, wenn die Beine nicht nur ausgebreitet, sondern beide zugleich ausgestreckt sind, wobei in der Regel der Rumpf zurückgelehnt wird, wodurch die Streckung des ganzen Körpers sich einer schräg liegenden, geraden Linie nähert. Die Form scheint vorzugsweise modern zu sein. Nur zweimal habe ich sie, und zwar selbst hier nicht recht typisch, aus der holländischen Kunst des XVII. Jahrh. notiert: ein Bauer, der sich in der Dorfsschenke beim Gesang und Bier ergötzt, Gemälde von *Molenaer* in Schwerin, und auf einem Bilde von *Palamedes* in der Sammlung Dutuit, Petit palais zu Paris Nr. 923, ein junger Herr, der sich den frechen Scherz erlaubt, den Rauch seiner Tabakspfeife einer Dame ins Gesicht zu blasen (*Abb. 89;* nach Les Arts Nr. 11, S. 37).

Bezeichnenderweise kehrt das Motiv später (meines Wissens) zuerst bei *Hogarth* wieder, nämlich bei dem jungen Wüstling im „Mariage à la mode", National Gallery

zu London, dem, nach einer stürmisch durchlebten Nacht, sein Hofmeister die Rechnungen bringt. Der junge Lord kümmert sich eben um nichts auf der Welt und bittet den Ehrenmann sich zum Teufel zu scheren. — Aber erst im XIX. Jahrh. werden meine Beispiele zahlreicher. Ich habe u. a. solche bei dem Schotten *Wilkie*, dem Dänen *Marstrand*, dem Franzosen *Lami*, dem Deutschen *Menzel* und dem Finnländer *Edelfelt* (*Abb. 90;* nach einer von seinen Zeichnungen zu den „Erzählungen des Fähnrichs Stahl") angetroffen. Zumeist sind es Soldaten, welche sich dem Genuss ihrer momentanen Freiheit von dem Zwange des Dienstes hingeben. Besonders will ich nur, aus der schon erwähnten Illustration Marstrands zu Holbergs „Erasmus Montanus", den Bauerburschen hervorheben, der vor Lachen fast vergeht, als sein Bruder, der hochgelehrte Studiosus artium behauptet, dass die Erde rund wie eine Kugel sei. Der respektlose Junge hält dabei die beiden Hände in den Hosentaschen, ganz so wie der Hogarthsche Wüstling. — Als leichtsinnig und würdelos gehört diese Stellung wohl vorzugsweise einem jüngeren Alter an als das breite Sitzen mit gebogenen Knieen. Sie entspricht, sowohl der Form als der Bedeutung nach, vollständig dem breitbeinigen Liegen des jungen Faulenzers in den Schlaraffenland-Bildern *Pieter Breugels d. Ä.* (Samml. Kaufmann, Berlin, und Louvre, v. J. 1568: *Abb. 91;* nach R. van Bastelaer). So liegt auch „Jeppe paa Bierget", der unverbesserlich lüderliche und faule Bauer, in *Hans Tegners* Illustrationen zu den Komoedien Holbergs (Ausg. v. J. 1884, I, Taf. z. S. 116). Das Motiv der breit ausgestreckten Beine erreicht wohl in diesem Typus den Höhepunkt seiner Ausdrucksfähigkeit.

Abb. 90.

Abb. 91.

Von dem Fortleben der Grätschstellung in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrh. — um zu unserem Hauptthema zurückzukehren — habe ich eigentlich weiter nichts zu sagen, als dass sie bis auf unsere Tage keineswegs eine Abnahme ihrer Lebenskraft gezeigt hat. Im Gegenteil habe ich in der jüngsten Kunst eine wenigstens ebenso reiche und vielseitige Anwendung derselben konstatieren können, wie in der Biedermeier-Zeit, und

zwar nunmehr nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Skulptur. Benützt doch ein Bildhauer, der Belgier *Georges Minne*, die Grätschstellung sogar mit einer geradezu verblüffenden Vorliebe. Seit dem XVI. Jahrhundert hatte die Plastik bisher, so weit mir bekannt ist, kaum mehr eine gespreizt stehende Figur geschaffen.

Nichtsdestoweniger finde ich keinen Anlass, mich weiterhin mit dieser Stellung zu beschäftigen, weil ich in ihrer Anwendung nunmehr keinen dominierenden Zug entdecken kann. Vielleicht wird einem künftigen Beobachter der Zusammenhang der modernen Grätschstellung mit den allgemeinen sozialen, kulturellen und künstlerischen Bestrebungen unserer Zeit leicht erklärlich erscheinen. Uns aber, die wir mitten in der Entwickelung stehen, fehlt es an dem erforderlichen Überblick. Und unter solchen Umständen wird das Interesse der einzelnen Beispiele nur auf das Ästhetische beschränkt. Die Kritik der künstlerischen Leistung ist indessen meine Aufgabe nicht. Ich habe mir nur vorgesetzt, den Schicksalen der breitspurigen Beinstellung in der Kunstgeschichte zu folgen und, wenigstens mit annähernder Wahrscheinlichkeit, den Erklärungsgrund zu suchen, warum gewisse Epochen die Grätschstellung geliebt, andere sie wiederum gemieden oder geradezu verschmäht haben.

Die Geschichte der Grätschstellung in der Kunst dürfte aus dem Vorhergehenden genügend übersichtlich erhellen. Es erübrigt aber noch, die inhaltliche Bedeutung derselben als Kunstmotiv kurz zusammenzufassen.

Wie schon im Anfang unserer historischen Untersuchung angedeutet wurde, ist die Grätschstellung, wo sie aus rein physischen Ursachen entsteht, ein Aufstützen des Körpers. Ihr Gleichgewicht schlecht Beherrschende, wie ganz kleine Kinder, altersschwache, vom Krankenbett aufstehende, betrunkene, von langem Stehen ermüdete, dicke, schwerbeladene, auf wackelndem Grunde stehende, zu physischer Anstrengung bereite und in Gedanken versunkene Personen geben sich gerne, bewusst oder unbewusst, diese Haltung. Der Mensch beginnt und beendet breitbeinig seine irdische Wanderung — als Kind, wenn er gehen lernt, als Greis aus Hinfälligkeit.

In seinem Traktate über die Malerei betrachtet *Leonardo*, wie wir gesehen (oben S. 22), die Grätschstellung ausschliesslich als einen Ausdruck der Körpersschwäche, als hätte das Motiv gar keine andere Bedeutung. Für die Kunst, zumal die Renaissancekunst ist aber diese negative Bedeutung immer von sehr geringem Belang gewesen. Von ganz kleinen Kindern, die in diesem Sinne grätschen, habe ich in der Tat in der älteren Kunst kein nennenswertes Beispiel gefunden. Dagegen mögen solche in den Genrebildern unserer Tage vorkommen, wo die Künstler auf die Kleinkinder-Sentimentalität des Publikums rechnen, obgleich ich versäumt habe, derartige Fälle zu notieren. Sonst gründet sich das Interesse bei Kindern, welche breitspurig dargestellt sind, immer auf einen ganz anderen Ausdruck, den der Lebensfülle, der munteren und mutwilligen Keckheit, worauf der Reiz der antiken Kinderspiele und der italienischen Putti, so auch der grätschenden Buben der modernen Kunst beruht, seitdem dieser Typus, wohl zuerst durch

Reynolds, wieder in Aufnahme kam (vgl. oben S. 54). Spätere Beispiele sind — um aus der Menge einige herauszugreifen — *Holman Hunts* „Herzenskönig" (Künstl.-Mon., Abb. S. 82), der sich offenbar an Reynolds' Master Crewe anschliesst, *Knaus'* „Dorfprinz" (Künstl.-Mon., Abb. S. 30), *Defreggers* Porträt des Prinzen Ludwig Wilhelm von Bayern (Künstl.-Mon., Abb. S. 76) und — das „Münchener Kindl". In solchen Fällen wird ja zweifellos auf die komische Wirkung des Gegensatzes zwischen dem kindlichen Alter und der mannhaften Stellung gezielt. Wenn die Schulknaben auf dem bekannten Gemälde *Marie Baschkirtseffs* (im Pariser Luxembourg-Museum) grätschen, so geschieht es augenscheinlich im Bewusstsein der Wichtigkeit der bei ihrem „Meeting" zu behandelnden Fragen.

Sehr selten sind auch meine Beispiele von breitbeinig stehender Altersschwäche. In der Kunst verschiedener Zeiten trifft man z. B. zuweilen einen Alten an, der sich in dieser Stellung mit beiden Händen auf seinen Stab stützt — so z. B. auf der oben (S. 30) erwähnten deutschen Zeichnung aus dem XV. Jahrh. in der Albertina, einen Zuschauer in verschiedenen Volksbelustigungsszenen von *Teniers* (jedoch nicht immer als Greis dargestellt), einen Schauspieler in einer (von Hirth, VI, 2944, mitgeteilten) Komoedienszene von *Watteau* und den Balettmeister bei der Übung der Tänzerinnen von *Degas* (Les Arts Nr. 83, Abb. S. 22). Krankheit, Elend und Sorge, welche die Kräfte des Körpers herabsetzen, können ebenfalls zu solchen Stellungen Anlass geben, und Belege dafür fehlen ja auch nicht in der Kunst. Ein überzeugenderes Beispiel, als die sehr mässige Breitbeinigkeit Johannes' auf dem oben (S. 10) erwähnten kölnischen Kreuzigungsgemälde des XIII. Jahrh. (Ber. Kunststätt., Abb. S. 70), bietet die entsprechende Figur auf dem Kreuzigungstriptychon des umbrischen Quattrocentisten *Niccolò Alunno* in London (Nat. Gall. II, Abb. S. 63). Andere Beispiele, aus dem XV. und XVI. Jahrh., sind in Darstellungen Christi als Schmerzensmann [1]) oder bei der Stäupung [2]), oder des heil. Sebastian bei seinem Martyrium [3]) gelegentlich beiderseits der Alpen zu finden. Das breitgespreizte Stehen des nackten Engelkindes in einer Pietà von *Suardi* (Jahrb. d. kunsthist. Samml. XXVI, Abb. S. 305) soll ohne Zweifel Trauer bedeuten. Gewöhnlich ist aber die Stellung in solchen Fällen der Form nach unbestimmt und im Ausdrucke wenig befriedigend, oder, wenn sie wirklich ihre Bedeutung klar ausspricht, wie z. B. bei dem zwar gar zu schauspielermässigen, vor Erregung fast zusammenbrechenden Jüngling, welcher auf dem Gemälde *Davids* (Rosenthal, Taf. z. S. 30) Sokrates den Giftbecher reicht, so hat sie sehr wenig mehr mit der Grätschstellung gemein. Heftige Gemütsbewegungen können ohne Zweifel den Körper zum Wackeln bringen und somit breitbeinige Stellungen veranlassen. Ich will noch einige Beispiele aus verschiedenen Zeiten nennen: Althaia, welche auf dem römischen Meleager-Sarkophage im Louvre

---

[1]) Ein Gemälde aus Nürnberg, um 1470, im German. Mus. Nr. 152.

[2]) Z. B. in kölnischen Bildern v. Ende d. XIV. Jahrh.; auf dem Altar von Seligenstadt, jetzt in Darmstadt (Fr. Bock: Mittelrhein. Kunst, Taf. 65); auf dem Aarhuser Altar von *Bernt Notke* (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XII, Abb. S. 56).

[3]) Z. B. *Fiorenzo di Lorenzo* in der Pinak. zu Bologna; *Barocci* im Dome zu Genua; *Dreyer:* Statue in St. Marien zu Lübeck (Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. XXX, Abb. S. 281).

(Baumeister II, Abb. S. 917), von einer Furie gehetzt, zugleich aber voller Abscheu vor ihrer eigenen Tat, das verhängnisvolle Holzscheit anzündet; einen vor Überraschung zurückweichenden Israeliten bei der Ausgabe des Gesetzes auf dem Sinai, Miniatur in der byzantinischen Bibelhandschr. Vat. Reg. gr. Nr. 1, X. Jahrh.; einen tief ergriffenen Mönch am Sterbebett des heil. Franz, Fresko von *Giotto* in S. Croce zu Florenz; Sem bei der Trunkenheit Noahs auf *Paolo Uccellos* Fresko v. J. 1447 im Chiostro verde zu Florenz (Burlington Magazine Nr. 88, Taf. z. S. 209); Decius Mus bei den Unglückszeichen der Opferschau stutzend auf einem der Gemälde *Rubens'* in der Liechtenstein-Galerie zu Wien (Klass. d. Kunst, Abb. S. 155) und *Rembrandts* furchtsamen Philister, der sich zur Gefangennahme Simsons heranschleicht (Klass. d. Kunst, Abb. S. 4). Noch andere derartige Beispiele mangelhafter Beherrschung des körperlichen Gleichgewichts könnten angeführt werden, wie etwa *Rubens'* betrunkener Herkules in Dresden (op. cit., Abb. S. 19; einer antiken Statue nachgebildet, vgl. Reinach: Statuaire I, Abb. S. 466). Sie beweisen aber fast alle eigentlich nur, wie wenig die Breitbeinigkeit an und für sich genügt, um die typische Grätschstellung zu konstituieren.

Nur wo kein Wackeln die symmetrische Ruhe der Haltung stört, kann ein wirkliches Grätschen, auch ohne den Ausdruck des Kraftbewusstseins, entstehen. Wir finden uns auch deswegen veranlasst, der Breitbeinigkeit infolge ermüdenden Stehens einige Aufmerksamkeit zu schenken, weil ihr eine nicht geringe, kunsthistorische Rolle zukommt. Sie passt nämlich vorzüglich zu der „Corona", dem Zuschauerkreis, welcher durch seine Teilnahme oder blosse Neugierde die Bedeutung des dargestellten Ereignisses wiederspiegelt. Bei der wachsenden Weitläufigkeit der Erzählung, welche sich in der mitteleuropäischen Kunst gegen Ende des XIV. Jahrh., in Italien schon früher, breit zu machen begann, und bei den Bemühungen der Folgezeit immer wirklichkeitsgetreuer zu schildern, wurde der Kreis der Anwesenden sehr reich und abwechselnd gestaltet, und unter diesen müssigen Zuschauern sind nun auch, wie wir schon mehrmals gesehen, nicht selten grätschende Figuren zu finden, und zwar besonders oft in den Kreuzigungsbildern — in Italien etwa von der Mitte des Trecento an, nördlich der Alpen seit der Wende des XIV. Jahrh. bis zum Anfang, bezw. (in Mitteleuropa) bis zum Ende des XVI. Jahrh. (vgl. oben S. 12, 15, 16, 19, 25 u. 27).

Zu der Kategorie des ermüdenden Stehens gehören noch gewisse Arten von Einzelfiguren welche infolge ihrer zufälligen oder berufsmässigen Beschäftigung leicht die Grätschstellung einnehmen, und welche darum von Künstlern verschiedener Zeiten breitbeinig dargestellt worden sind. Beispiele: die Angler von *Spinello Aretino* (vgl. oben S. 11), im „Weisskunig" (oben S. 32) und, um auch ein modernes Beispiel zu erwähnen, ein Sonntagsfischer von *Th. Th. Heine* (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. V. Taf. z. S. 72); Wachtknechte des XV—XVI. Jahrh. (z. B. in *Pinturicchios* Sieneser Fresken und auf mitteleuropäischen Miniaturen und Stichen); Reitknechte, welche das Pferd am Zügel halten: aus dem XII. Jahrh. das Monatsbild des Mais, Relief am Dome zu Modena, aus dem XV. Jahrh. das französische „goldene Rössl" in Altötting v. J. 1404 (Gonse: L'Art gothique, Taf. z. S. 346) und eine Miniatur von *Jean Foucquet* in den „Grandes Chroniques de France" (Publ. der Bibl. nat., Taf. 18); aus dem XVI. Jahrh.

Andrea del Sartos Freske in Poggio a Cajano: Tribut an Cäsar (Künstl.-Mon., Abb. S. 58) und die Zeichnung *Holbeins d. J.* in Basel, welche den Perserkönig Sapor darstellt, wie er, den Rücken des besiegten Kaisers Valerian als Schemel benützend, zu Pferde steigt (P. Ganz: Handzeichn. schweiz. Meist. I, Taf. 13); aus dem XVII. Jahrh. *Rembrandts* Gemälde „der barmherzige Samariter"; aus dem XVIII. Jahrh. ein Stich von *Tiepolo* in „Scherzi di fantasia" u. s. w.; und endlich auch Hinaufschauende, welche dabei nicht selten ihre Augen mit der Hand beschatten (einzelne Beispiele von *Giovanni Bellini*, *Signorelli*, *Stephan Lochner*, *Pleydenwurff* u. A. sind oben an verschiedenen Stellen erwähnt worden).

Abb. 92.

In dem letztgenannten Falle wird das Grätschen durch die Rückwärtsbiegung des Körpers bedingt, welche ein sicheres Stehen erfordert. Ein schwerer Bauch und eine grosse Länge des Körpers können sogar die Gewohnheit begründen, breitbeinige Stellungen einzunehmen, und ich vermute, dass man sich ebenso leicht den hageren Don Quixote, als den dicken Falstaff grätschend denken kann. Beispiele solcher im Grätschen sich begegnenden Gegensätze sind die zwei Helden des finnisch-russischen Krieges v. 1808—9: der dicke von Törne und der sehnig magere von Fieandt in den schon berührten Illustrationen *Edelfelts* zu „Fähnrich Stahls Erzählungen" *(Abb. 92* u. *93)*. Unter den seltenen Beispielen unseres Motivs in der byzantinischen Kunst ist der Wassersüchtige in dem Gregor-Kodex Basilios' I. in Paris, f. gr. 510, IX. Jahrh., zu nennen, der wegen seines aufgedunsenen Bauches mit etwas gespreizten Beinen vor dem Erlöser steht (Omont: Manuscr. grecs, Taf. 36). Und wenn, auf einem bekannten Gemälde *Orchardsons* (in der Tate-Gallery zu London), Napoleon auf der traurigen Fahrt nach St. Helena in dieser Stellung vom Deck der Fregatte über das Meer hinausblickt, mag man vielleicht darin eine Spur des wahnmächtigen Trotzes erkennen; diese Stellung dürfte jedoch wohl hauptsächlich eine Folge seiner in den letzteren Jahren zunehmenden Korpulenz sein. Vom Bürdentragen gilt selbstverständlich dasselbe. Als Beispiele nenne ich nur — ausser der pompejanischen Silen-Statuette — den heil. Christophorus auf *Stephan Lochners* Kreuzigungsbilde im Germanischen Museum Nr. 13 und als ein modernes Gegenstück das bekannte Selbstporträt des schwedischen Malers *Carl Larsson*, welcher hochvergnügt sein Töchterchen rittlings auf dem Nacken trägt. Hier mögen allerdings auch der väterliche Stolz und die Scherzlust wesentlich im Spiele sein.

Abb. 93.

Aber auch die immaterielle Schwere des Denkens kann das gespreizte Stehen

veranlassen. Wenn wir nämlich so vollständig in Gedanken versinken, dass die Aufmerksamkeit die Kontrolle über das Gleichgewicht des Körpers verliert, so sichert sich dieser automatisch durch die Ausbreitung der Beine seine Stabilität. Die Grätschstellung wird somit eine Gelehrtenpose. So hat sie auch *Schadow* in seiner schon erwähnten Karikatur von Fichte (Abb. 81) aufgefasst, und der schwedische Bildhauer *J. Börjeson* hat nicht Anstand genommen, den grossen Geschichtsschreiber Geijer in dieser Stellung monumental zu verewigen (Standbild in Upsala [1]).

Indessen bedeutet, schon in den bisher genannten Fällen, die Breitbeinigkeit keineswegs immer ausschliesslich ein Aufstützen des Körpers, und bisweilen kann es fraglich sein, ob es die rein physische, oder die sich damit verbindende, geistige Bedeutung ist, welche in höherem Grade den Ausdruck bestimmt. Immerhin mag der negative Ausdruck des Grätschens — die Kraftlosigkeit, die müde Passivität oder die sich nur auf die nötige Gegenwirkung beschränkende Kraftäusserung — die geistige Faulheit, das Phlegma erklären, welches dieser Stellung im allgemeinen naheliegt und oft ihre ästhetische Wirkung überwiegend bedingt. Dieses Phlegma ist nicht die einzige, jedenfalls aber eine von den Ursachen, derentwegen die Grätschstellung leicht komisch wirkt und weshalb sie so oft in komischer Absicht benützt worden ist. Sie hat etwas Materielles und Massives, etwas Träges und sogar Plumpes, welches sich besser mit jovialem Humor als mit einem idealen Schönheitsstreben oder hohem Geistesflug verträgt. Hat ja doch das Motiv in der Tat seine Blüte in realistisch gestimmten Epochen und Kunstströmungen gehabt.

Das breite Stehen ist aber nicht nur die passive Stütze bei einer grossen Körperschwere oder beim Tragen von Bürden, sondern auch, durch das Stemmen der Füsse auf den Boden, die verstärkte Unterlage bei ausserordentlicher Kraftentfaltung, bei energischer Aktion mit den Armen und dem Oberkörper. Hieraus ergibt sich die Anwendung dieser Stellung in der Kunst verschiedener Zeiten für gewisse Arten von Figuren in dem Augenblicke der Anspannung ihrer Kräfte, bei der Vorbereitung dazu, oder auch schlechtweg als ein ihren Beruf markierendes Motiv. Für friedliche Beschäftigungen, welche einen solchen Kraftaufwand und infolgedessen das gespreizte Stehen erfordern, habe ich wiederum nur eine auffallend geringe Anzahl Beispiele, unter denen ich nur eines, aber ein sehr typisches nenne: den vom Rücken gesehenen Schmied in den Wandgemälden *Puvis de Chavannes'* im Musée de Picardie zu Amiens (Newnes' Art Library, Taf. 61). Um so zahlreicher sind, in der christlichen Kunst, die grätschenden Henkersknechte beim Kindermorde zu Betlehem, bei der Stäupung Christi und in den verschiedenen Marterscenen, besonders aus dem XV. und XVI. Jahrh. beiderseits der Alpen, vorher schon in der italienischen Trecentokunst, und gelegentlich (beiderseits der Alpen) noch im XVII. Jahrh. Wir haben ja sogar einzelne Beispiele sowohl noch früher als auch noch später angetroffen (vgl. oben S. 9 u. 54). Als Gegenstück zu den breitbeinig stehenden Reitknechten will ich hier eine Auswahl von typisch grätschenden Bo-

[1]) Vielleicht hat er dabei eine 1842 nach dem Leben gemachte Skizze benützt, welche ebenfalls den Professor grätschend darstellt (gezeichnet von *B. Vennerberg;* abgeb. in „Ny illustrerad tidning" 1883, S. 16).

genschützen aus verschiedenen Epochen anführen. Beispiele dieser Art sind etwa: aus der griechischen Kunst des III. Jahrh. v. Chr. die eingeritzte Figur auf dem Grabpfeiler des Metrodoros in Berlin (Beschr. d. ant. Skulpturen, Aufl. 1891, Abb. S. 290); aus dem Mittelalter und der Renaissance die schon erwähnten Henkersknechte in den Martyrien der h. Christophorus und Sebastian (vgl. oben S. 9 u. 15); aus dem Cinque- und Seicento: Apollon als Pythontöter, Stich vom „Maître au dé“ und auf einem Stuckrelief in der Deckendekoration *Pietro da Cortonas* in der Sala di Apollo, Palazzo Pitti, Florenz (Knackfuss-Zimmermann: Kunstgesch. III. Abb. S. 27); ein bogenschiessender Bauer in *Teniers'* Sonntagsunterhaltungen (sowohl auf Gemälden als in den ihm zugeschriebenen Radierungen); aus der modernen Kunst: *Gustave Moreaus* Odysseus, der die Freier tötet, *Dittlers* Bronzestatuette in der Glyptothek zu München und ein mit Flitzbogen schiessender Knabe in *Gallén*s Fresken in der Juseliusschen Grabkapelle zu Björneborg, Finnland (Die graphischen Künste, 1905, Abb. S. 11) u. s. w.

Eine reiche Fülle von breitbeinigen, im Übrigen aber sehr wechselnden Stellungen bieten die Kämpfer verschiedener Art, unabhängig davon ob oder was für Waffen sie gebrauchen. Wir haben schon den Unterschied der zwei Hauptformen angedeutet, des typischen Grätschens, welches am Platze ist, wenn es vor allem auf die niederschmetternde Kraft des Schlages ankommt, und des Stehens mit (nicht seitwärts, sondern) vor- und rückwärts gerichteten Beinen, welch letztere Stellung sich zu einer aufpassenden Benützung der Chancen, einem gelenkigen Ausweichen und einem schnellen Ausfall, kurz für den Kampf mit leichteren Waffen, vornehmlich Stichwaffen, oder für den Faustkampf eignet.

Eine reiche Probekarte von Kampfstellungen bietet das Fechtbuch *Albert Dürers* in der K. K. Familien-Fideikommiss-Bibliothek zu Wien (publ. im Jahrb. d. kunsthist. Samml. XXVII). Das typische Grätschen kommt aber hier auffallenderweise gar nicht vor. In der Tat dürfte die Anwendbarkeit desselben im Handgemenge ziemlich begrenzt sein. Die Grätschstellung ist nämlich, so weit ich mir in solchen Dingen ein Urteil erlauben darf, im Kampfe nicht nur ungelenk, sondern auch gar nicht so unerschütterlich, wie sie sich den Anschein zu sein gibt. Ein kräftiger Stoss gegen die Brust — und der Grätschende stürzt! Ganz anders verhält es sich mit den vor- und rückwärtsgestreckten Beinen. Jene Stellung ist träge, weil sie sich gar zu sehr auf ihre Unüberwindlichkeit verlässt, diese dagegen energisch und verschlagen, weil bei allen Eventualitäten bereit.

Gerade hierauf beruht auch der Unterschied in ihrem geistigen Ausdruck. In einem seiner fünf Reliefs an dem Kampanile von Florenz (bestellt 1437) hat *Luca della Robbia* die Dialektik, die Fechtkunst des Wortes, durch zwei disputierende Gelehrte charakterisiert, welche in der letztgenannten Stellung einander mit Argumenten bekämpfen, die wie Degenstiche gerichtet und pariert werden (Künstl.-Mon., Abb. S. 22), während dagegen *Eduard von Gebhardt*, in einer entsprechenden Scene aus der Reformationszeit, einen starrköpfigen Dogmatiker grätschend darstellt (Künstl.-Mon., Abb. S. 30). Dieser letztgenannte scheint überhaupt nur das eine Argument zu haben: „hier steh' ich und kann nicht anders“. Wie viel entschlossener tritt dagegen *Rietschels* Luther in dem Wormser Denkmale auf, nicht zum wenigsten durch die energische Voranstel-

lung des einen Fusses! Zwar ist auch die Grätschstellung als Siegerpose durchaus nicht mit Begeisterung unvereinbar, wie ja manche Renaissancefigur (vgl. etwa oben Abb. 15 u. 17) und *Abb. 94* (nach einer Zeichnung *Edelfelts* zu „Fähnrich Stahls Erzählungen") beweisen. Es fehlt ihr aber das aktive Moment. Als *David* den Ausdruck für einen lodernden Tatendrang suchte, da musste er, wie wir gesehen, gewisse sonst ganz wesentliche Eigenschaften der Grätschstellung opfern. Und zu welchem Exzesse von herausforderndem Trotz das Stehen mit vorangestellten Fusse sich entwickeln kann, dass zeigt wohl am besten *Rethels* „Tod auf der Barrikade" *(Abb. 95)*, besonders wenn man dieses teuflische Pathos mit der apathischen Gemächlichkeit der altdeutschen Grätschfiguren vergleicht!

Abb. 94.

Aber eben die Unzuverlässigkeit der typischen Grätschstellung zu Verteidigungszwecken, im Verein mit ihrem Selbstvertrauen, weckt leicht die Vorstellung, dass der Grätschende sich überhaupt nicht zu verteidigen braucht oder dass er jedenfalls die Gefahr verachtet. Er renommiert also mit seiner Zuversicht, exponiert ostentativ seine Überlegenheit. Die Frontalwendung ist ihm in solchen Fällen etwas Selbstverständliches, wie ja auch die Stellung nur in der Vorderansicht ihren vollen Charakter, die imponierende Breite ihrer Erscheinung entwickelt. Der Stand in der Grätsche ist somit, wie schon hervorgehoben wurde, in der Kunst vor allem eine Schaustellung. Im Mittelalter entwickelte sie sich ja in der Tat aus einer solchen, aus der Heiligenstellung (vgl. oben S. 9), und erst allmählich gewann sie Anerkennung auch in erzählenden Bildern. Anderseits hatte sie aber, wie ich annehme, ihren Ursprung in dem mittelalterlichen Leben, in dem durch ihr Machtgefühl und ihre Kampfgewohnheit, sowie durch ihre schweren Waffen und Rüstungen bedingten Auftreten der Ritter, und sie wurde somit in der Kunst einerseits die Pose der Streiter Gottes in den Heiligenbildern, anderseits die der verewigten Fürsten und Herren auf den Grabsteinen. Später, in ihrer Glanzzeit, wurde sie, im italienischen Quattrocento, die anerkannte Heldenpose in unmittelbarem Zusammenhange mit dem Ritterideal, welchem allerdings schon zu dieser Zeit die Wirklichkeit sehr wenig entsprach; nördlich der Alpen im XVI. Jahrh. wiederum der Ausdruck der wachsenden monarchischen Gewalt und des erwachenden modernen Militarismus, d. h. die Bildnispose lebender oder verstorbener Landesfürsten und hochvornehmer Herren und,

Abb. 95.

in Bewegung verwandelt, der Landsknechtschritt. Sie war zu jenen Zeiten ein ebenso bezeichnendes Motiv der Apotheosierung, wie etwa das stolze Anfassen des Zepters bei den antiken Herrscher- und Götterfiguren oder die „Kavalierpose" in den Bildnissen des XVII—XVIII. Jahrh. Die Grätschstellung ist somit die unbewusste oder absichtliche Manifestation des Selbstvertrauens, des ruhigen Mutes, des Kraft-, Macht-, und Siegesgefühls, der Autorität. So steht, auf dem Gemälde *Anton von Werners*, Bismarck bei der Kaiserproklamation in Versailles!

Vom Sublimen zum Komischen, vom Helden zum Narren, ist aber bekanntlich kein weiter Schritt, und diesen Schritt hat in der Tat auch das Grätschmotiv getan. Das potenzierte Selbstbewusstsein, welches sich zeigen und Andere von seiner Überlegenheit überzeugen will, verfällt leicht in protzige Prahlerei und wirkt wieder seinen Willen komisch. Der Eingebildete, der Renommist, grätscht ohne Zweifel gerne. Nach der angestrengten Grosstuerei im XVI. Jahrh. wurde die ausgenützte Grätschstellung in der niederländischen Kunst der Folgezeit humoristisch, und die Karikaturisten der ersten Hälfte des XIX. Jahrh. machten von derselben einen fleissigen Gebrauch. *Velasquez* (Klass d. Kunst, Abb. S. 29) und *Meissonier* (Wallace Collection, Abb. S. 94) haben sie für Spassmacher, *Delaroix* für einen Toren benützt („Tasso im Irrenhaus", Zeichnung v. J. 1825; M. Schmid: Kunstgesch. d. XIX. Jahrh. I, Abb. S. 191). Der Letztere hatte aber in dieser Hinsicht mittelalterliche Vorgänger, vgl. z. B. den Toren des LII. Psalmes („Dixit insipiens") in einer Miniatur des aus Frankreich stammenden Psalters vom Anfang des XV. Jahrh., Brit. Mus., Add. 16.999 (Warner: Reprod. from Illum. Manuscr. II, Taf. 26).

Selbstverständlich bestimmt nicht die Beinstellung allein den Ausdruck, sondern nimmt nur als ein Hauptfaktor an dem mimischen Gesamtspiel des Körpers teil. Was nun die Beziehung der Beine zum Oberkörper bei der Grätschstellung betrifft, wollen wir uns auf einige Bemerkungen über die Haltung des Rumpfes und die Gebärden beschränken.

Es versteht sich von selbst, dass ein stolzes Kraftgefühl das Rückgrat emporrichtet und die Brust hervortreten lässt (z. B. bei den Ritterhelden des Quattrocento und den Landsknechten des XVI. Jahrh.), während dagegen *Teniers'* faulenzende Bauern das entgegengesetzte Bild zeigen, d. h. mit würdelos, aber gemächlich gebeugtem Nacken dastehen. Auch die Gebärden zeigen einen dem geistigen und sozialen Gegensatze entsprechenden Unterschied. Der vornehme Gestus ist das Stemmen des Armes in die Seite (gewöhnlich seit dem XV. Jahrh.), welche Gebärde, ebenso wie die Beinstellung, zur Vergrösserung der Körperbreite beiträgt, während dagegen die Tenierschen Bauern in ihrem anspruchslosen Lebensgenuss und die bürgerlich trivialen Leute der Biedermeier-Zeit bequem die Hände auf dem Rücken, bezw. in den Taschen halten. Wahrscheinlich bedeuten diese Gebärden im Grunde dasselbe wie die Grätschstellung selbst, nämlich dass man sich nicht zu verteidigen braucht. Noch ostentativer kommt diese Bedeutung in dem Verschränken der Arme zum Vorschein, weil ja diese Gebärde geradezu eine Selbstfesselung darstellt. Ein bezeichnendes Beispiel ist die Illustration *Hans Tegners* zu Holbergs Lustspiel „Henrich og Pernille", wo sich Leander mit seiner Geliebten zankt. Der erboste Liebhaber grätscht nicht nur und kreuzt die Arme, sondern wendet ihr

sogar den Rücken und achtet sie nur eines Seitenblickes wert (Holbergs Comoedier I, Abb. S. 537). Wenn Leander durch das Kreuzen der Arme zeigen will, dass er sich mit der Dame nicht mehr befassen werde, so scheint dieselbe Gebärde im Verein mit der Grätschstellung dagegen in *Smirkes* „Prinz Heinrich" (vgl. Abb. 73) eine trotzige Resignation auszudrücken, als wollte er den Stallknechten sagen: „Rührt mich nur an, wenn ihr es wagt!".

Wenn aber der aufflammende Zorn grätscht, so wird das Grätschen eine Kampfstellung. Dasselbe bedeutet auch die Gebärde. Der Zürnende ballt die Fäuste und streckt die Arme steif wie Schlägel parallel mit den Beinen nach unten, deren Richtung sich also in den Armen wiederholt. Unter den Beispielen dieser Art will ich noch einmal auf die Illustrationen zu Holbergs Komödien hinweisen und zwar abermals auf Erasmus Montanus in seinem Wortstreite mit dem Küster und dem Dorfrichter über die Form der Erde (vgl. oben S. 65). Auf dem Bilde *Marstrands* affektiert der in seinem Gelehrtenstolz tief verletzte Student eine blasierte Überlegenheit, in dem er die Nase in die Höhe hebt und auf seine Widersacher verächtlich herabblickt (Chr. A. Been u. E. Hannover: Danmarks Malerkunst I, Abb. S. 149), während er in *Tegners* Zeichnung, besinnungslos wie ein erboster Hahn, bereit zu sein scheint, seine Fäuste als „schlagende Argumente" zu benützen. Ein noch aktiveres Stadium der zur Tat antreibenden Erregung zeigt der grätschende „Winter" in *R. M. Eichlers* „Märchen ohne Worte", welcher, dick, weissbärtig und bepelzt, brüllend die nicht mehr gesenkten, sondern ausgestreckten Fäuste schwingt, um den Herbst aus dem Lande fortzuscheuchen (1. Bilderbuch der „Münchener Jugend"). Nur eine dekorative Pathosgebärde ist dagegen offenbar, auf einem Gemälde *Otto van Veens* zur Geschichte des batavischen Aufstandes gegen die Römer (Amsterdam, Nr. 2434), die Ausbreitung der Arme mit offenen Händen, mit welcher Gebärde der weit grätschende Aufwiegler seine erhitzende Rede begleitet.

Der positive Ausdruck der Grätschstellung — jene Bedeutung, welche zwischen Selbstzufriedenheit und Selbstüberhebung schwankt und ihr Zentrum im Kraftgefühl und im stolzen Selbstvertrauen hat — ist sicher der sowohl kunstgeschichtlich als ästhetisch wichtigste. Er bietet aber nicht nur der Gemütsschilderung ein sehr weites Gebiet, sondern passt auch, wie wir gesehen, für die verschiedensten Rangklassen von Menschen und übermenschlichen Wesen: für den auferstandenen Erlöser und die Erzengel, für den Tod, die antiken Götter und Heroen (nota bene in nachantiker Darstellung), für starke Männer (sowohl nach asiatischer als europäischer Auffassung), für die Ritter, die ritterlichen Heiligen und heiligen Könige des Mittelalters und der Renaissance, für die weltlichen Fürsten, Herren, Landsknechte und Stutzer des XVI. Jahrh., für bürgerliche Alltagsmenschen und das Leben vergnügt geniessende Bauern, keck-frohe Kinder, rohe Athleten und buckelige Polichinelle — so wie für Bismarck im stolzesten Augenblicke seines Lebens — überhaupt da, wo der Wert des Menschen oder auch nur sein Selbstgefühl eine Breitmachung der körperlichen Erscheinung erheischt. Wir haben aber zugleich gesehen, wie sehr die Wertschätzung der Grätschstellung als Merkmal des sozialen oder idealen Ranges in verschiedenen Zeitaltern divergiert.

Aus alledem kann man schon a priori schliessen, dass sich das gespreizte Stehen kaum für die Darstellung des weiblichen Wesens eignet, um so weniger weil sie dem weiblichen Anstandsgefühl widerspricht. Es ist in eminentem Grade die männliche Stellung, die Stellung Adams, aber nicht die Evas. In seinem Malerbuche (Quellenschriften I, S. 383) sagt *Leonardo:* „Bei Weibern und jungen Bürschlein dürfen keine auseinander gespreizten und zu offenen Beinstellungen vorkommen, denn diese legen Keckheit und gänzlichen Mangel an Schamhaftigkeit an den Tag. Eng aneinander geschlossene Beine aber beweisen Furchtsamkeit und Schamhaftigkeit". Derselben Ansicht ist Lange: „Dass eine Stellung wie diese (die Grätschstellung) unweiblich ist, darüber sind gewiss alle historischen Zeitalter und alle Völker der Erde einig gewesen." Lange führt indessen eine Ausnahme aus der Kunst an: die nackte Fortuna, welche 1506 nach einer Zeichnung von *Pinturicchio* in graffito an dem marmornen Boden des Domes zu Siena ausgeführt wurde (Ber. Kunstst., Abb. S. 162). Die Stellung hat ihre Erklärung darin, dass die Göttin des Glückes mit dem einen Fusse auf einem schaukelnden Boot, mit dem anderen auf einer rollenden Kugel steht. „Diese symbolische Spitzfindigkeit", setzt Lange fort, „mag als Entschuldigung für die Anwendung des Motivs an einer weiblichen Gestalt dienen. In anderen Zeiten hätte man es kaum einmal in dieser Benützung geduldet." In Helsingfors wurde 1908 ein vom finnländischen Bildhauer *Ville Vallgren* ausgeführter Monumentalbrunnen errichtet, dessen Mitte ein nacktes, etwas breitbeinig aus den Wellen emporsteigendes Mädchen einnimmt. Bei der Enthüllung rief in der Tat diese Attitüde in gewissen Kreisen der Stadtbevölkerung einen Sturm moralischer und ästhetischer Entrüstung hervor, welcher sich jedoch glücklicherweise bald wieder legte.

Abb. 96.

Hat nun auch in diesem Falle der geistreiche Däne im allgemeinen unzweifelhaft recht, so sind doch wiederum die Ausnahmen nicht ganz so selten, wie er es sich vorzustellen scheint. Selbstverständlich gibt es Situationen und starke Gemütsbewegungen, welche auch bei Frauen jede Rücksicht auf den Anstand aufheben, und kein Verbot kann die Künstler verhindern, etwas derartiges darzustellen. Ich erinnere z. B. an die verzweifelten, nackten Heliaden bei Phaëtons Fall auf der Zeichnung *Michelangelos* in Windsor (Berenson: Drawings of Florentine Painters II, Taf. 140). Ausserdem sind weder die Künstler noch die verschiedenen Zeitalter in dem Punkte des Anstands alle gleich prüde. Es dürfte wohl nicht sehr überraschen, bei *Signorelli* (z. B. eine Zeichnung im Louvre, Nr. 340), bei *Goya* (z. B. in den „Caprichos": „sie gehen weg gerupft" und „sie barbiert ihn", Künstl.-Mon., Abb. S. 84, besonders aber „das Milchmädchen" in Budapest: *Abb. 96;* nach einer Taf. in W. Spemanns „Museum") oder, unter den Künstlern unserer Zeit, bei *Zorn* (z. B. „Venus de la Villette"; Künstl.-Mon., Abb. S. 15) oder bei *Edvard Munch* („Die Frau") sogar nackte und übermässig grätschende Frauen zu finden. Schliesslich hängt die Benützung oder Nichtbenützung

des Motivs von dem moralischen Gehalt und der sozialen Stellung des abgebildeten Weibes, wie auch von der Art der Kunst ab. Denn niemand wird wohl der Karikatur solches verweigern, was in der ernsten Kunst, mit oder ohne Recht, Aergernis erwecken könnte.

Schon mein ältestes Beispiel grätschender Weibsbilder ist bezeichnend genug: eine nackte, und ganz ungeniert dastehende Badefrau mit Eimer und Badequast unter den drôlerieartigen Figuren der Kragsteine im Dome zu Upsala, etwa um 1300. Ebenso unbefangen und seitens des Künstlers gewiss humoristisch gemeint ist die im „Jungbrunnen“ in ein lebenssüchtiges Mädchen verwandelte alte Frau auf *Cranachs* bekanntem Bilde v. J. 1546 in Berlin, und geradezu grottesk wird die Komik in einer anonymen, englischen, sich auf die ehelichen Verhältnisse des Herzogs Leopold von Sachsen-Koburg-Gotha und seiner Gemahlin, der englischen Prinzessin Charlotte beziehende Karikatur v. J. 1816. Die Prinzessin hat die Hosen ihres Gemahls angezogen (Laurin: Skämtbilden, Abb. S. 128 [1]). Unsere *Abb. 97* wiederum ist einer der Bambocciaden entlehnt, womit *Andrea de Jorio* sein 1832 erschienenes Buch über die Gebärdensprache der Neapolitaner illustriert. Sie stellt eine mit ihrer Nachbarin zankende Frau vor, welche ihre Gegnerin mit den höhnischen Worten: „Sí . . . Sí . . . Tu fai la maddamma“ (du machst die grosse Frau) zu zermalmen sucht. Das Motiv ist hier die reine Übersetzung des Ausdruckes „sich breit machen“, und die Ausbreitung des Rockes soll wohl die Reifröcke vergangener Zeiten imitieren [2]).

Abb. 97.

Ein vielleicht vorzugsweise weiblicher Ausdruckstypus ist die Grätschstellung im Verein mit vorgebeugtem Oberkörper und in die Seiten gestemmten Händen, bezw. Fäusten — wohl die äusserste Ausdrucksform der weiblichen Wut, ehe die Nägel zur Anwendung kommen. Beispiele: zankende Frau in einer Theaterszene vom XVI. Jahrh. (abgeb. bei *Maeterlinck*), eine ähnliche, welche ihren Tropf von einem Mann mit Schimpfworten überschüttet, in *Theodor de Brys* „Emblemata secularia“ v. J. 1611

[1]) Es ist die alte Geschichte vom Streit um die Hosen, d. h. um die Macht im Hause, welche auch satirischen Zeichnern schon weit früherer Zeiten Stoff zu Karikaturen und sogar Anlass zu weiblichen Grätschstellungen gab (vgl. L. Maeterlinck: Le genre satirique dans la peinture flamande, Abb. S. 199 u. Taf. z. S. 268).

[2]) Im Anf. d. J. 1908 publizierte „Die Woche“ die Photographie des weiblichen Newyorker Polizisten Miss Eva Fallon; die Dame steht grätschend da, wie um damit die Dispensation von ihrem Geschlecht zu bezeichnen.

(Hirth IV, 1461), die erboste Marktfrau auf dem Gemälde *Gabriel Metzus* im Louvre[1]) und, auf einer Lithographie von *Thomas Rowlandson* v. J. 1790, die eine von den zwei zu gleicher Zeit anwesenden Frauen eines armen Bigamisten, der mit geducktem Kopfe und resigniert über der Brust gekreuzten Armen das doppelseitige Ungewitter über sich ergehen lässt (*Abb. 98;* nach Laurin, Abb. S. 122). Und wenn Wilhelm Schulz im „Simplicissimus" (XIV. Jahrg., S. 758) sich dieser Ausdrucksform in der Karikatur eines „keifenden Bischofs" bedient, so beabsichtigt er vielleicht damit den Hochwürdigen direkt mit einem arglistigen, alten Weibe zu vergleichen.

Ausser Pinturicchios infolge ganz äusserlicher Umstände breitbeinig stehender Fortuna, erheben sich, unter den mir bekannten, absichtlich grätschend dargestellten Frauenfiguren, nur ein paar über diese niedrige Stufe, bezw. karikierende Auffassung: die Kirche mit den Leidenswerkzeugen Christi, nach dem Typus der heiligen Sieger auf dem zu Boden gefallenen Teufel stehend, Miniatur im Böhmischen Museum zu Prag, III. B. 10 (J. Neuwirth: Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emmausklosters, Taf. 18), und die ritterlich gerüstete „Pallas" in dem Holzschnitte einer 1502 zu Strassburg erschienenen Virgilius-Ausgabe („Das Kupferstich-Kabinet" V, Taf. 9).

Überhaupt verteilen sich die meisten meiner Beispiele, von denen ich hier eine Auswahl mitgeteilt habe, auf die zwei Hauptepochen des gespreizten Stehens: das XV—XVI. Jahrh. und, etwa mit dem Anf. des XIX. Jahrh. beginnend, die neuere, demokratische Kunst.

[1]) Zwar ist ihr Unterkörper auf dem Bilde nicht sichtbar. Die Beine muss man sich aber auch hier ohne Zweifel als grätschend denken.

Abb. 98.

LABORATORY

Das Stehen mit geschlossenen Knieen.

Während also die Kunst das breitbeinige Stehen vorzugsweise als ein Privilegium des männlichen Geschlechts betrachtet, hält sie dagegen die entgegengesetzte Beinhaltung, die aneinander geschlossenen Kniee für einen die Frau besonders auszeichnenden Zug, für einen Ausdruck des „Ewig-weiblichen", der Schamhaftigkeit, was ja schon Leonardo nachdrücklich hervorhebt. Künstler haben mir versichert, dass Frauen, welche zum ersten Mal Akt stehen, gerne ihre Kniee zusammendrücken, d. h. eben die Stellung einnehmen, welche in der Kunst, als die vorzugsweise weibliche, eine klassische Gültigkeit erlangt hat [1]). Sie zeigen dadurch dieselbe Bewusstheit wie Adam und Eva, nachdem sie von dem Baume der Erkenntnis gegessen hatten und gewahr wurden, dass sie nackend waren. Das Zusammendrücken der Kniee ist eine Ausdrücksbewegung derselben Art, wie die in einer Menge von antiken Venus-Figuren vorkommende, nicht selten einfache, zumeist jedoch doppelte „Pudica-Gebärde", welche durch die knidische, die mediceische *(Abb. 99)* und die kapitolinische Venus-Statue allbekannt ist. Sie bedeutet also nicht so sehr Keuschheit an und für sich, als vielmehr die Reaktion derselben gegen das Pubertätsgefühl innen und die männliche Lüsternheit aussen — eine Reaktion, welche etwas ganz anderes ist als die kindliche Unschuld. Sie ist ein Ausdruck streitender Gefühle (vgl. die Zeichnung *Ludw. von Hofmanns*: Künstl.-Mon., Abb. S. 73), und sie wird, wie wir sehen werden, vornehmlich in solchen Kunstepochen zu häufigerer Anwendung gebracht, in welchen die erotische Gefühlsstimmung besonders stark hervortritt.

Abb. 99.

[1]) Mit Bezug auf die mediceische Venus sagt Winckelmann (Gesch. d. Kunst des Altertums, Aufl v. J. 1764, I, S. 164): „Bei dem Stande derselben stelle ich mir diejenige Laïs vor . . ., wie sie sich das erstemal vor den Augen des Künstlers (Apelles) entkleiden müsste". — Vgl. auch eine Aktzeichnung *Canovas*: Künstl.-Mon., Abb. S. 109.

Dass diese spezifisch weibliche Beinstellung, so weit ich gefunden habe, gar nicht in der archaischen Kunst, in der griechischen ebensowenig wie in der mittelalterlichen, vorkommt, beruht wohl indessen weder auf freimütiger Unbefangenheit noch auf mangelndem Gefühl für Sittsamkeit, sondern zunächst auf dem fehlenden Sinn der primitiven Künstler für feinere Nüancen des Ausdruckes. War ja doch die mittelalterliche Kunst, unter dem Einflusse der kirchlich-asketischen Moral, so wenig naiv, dass sie absichtlich in nackten Figuren den geschlechtlichen Unterschied zwischen Mann und Frau auf eine dürftige Charakteristik beschränkte, während sie nichtsdestoweniger die Pudica-Gebärde für beide benützte — und zwar nicht nur in den Darstellungen des Sündenfalles, wo ja dieser Gestus gewissermassen durch den biblischen Text veranlasst wurde, sondern auch bisweilen, nördlich der Alpen bis in's XV. Jahrh. hinein, sogar für Christus in der Taufe. In betreff dieser Gebärde will ich im Vorbeigehen schon hier noch hinzufügen, dass sie in der antiken Kunst ausschliesslich weiblich, im Mittelalter dagegen ebenso oft männlich und in der Regel, nördlich der Alpen noch im ganzen XV. Jahrh., einfach ist, d. h. sich auf die Bedeckung der Scham beschränkt.

Abb. 100.

Abb. 101.

Bemerkenswert ist, dass die weibliche Beinstellung in der griechischen Kunst erst im IV. oder vielleicht doch schon in der zweiten Hälfte des V. Jahrh. v. Chr. ihre Bedeutung als ein anerkannt typisches Kunstmotiv gewonnen zu haben scheint — zu der Zeit, als die ideale Kälte und Strenge der ersten Blüte von einer wärmeren Temperatur, einem sinnlichen Reiz, einer allseitig wirkungsvolleren und raffinierteren Kunstrichtung abgelöst wurde. Indessen besitzen wir möglicherweise sogar ein „reif-archaisches" Beispiel derselben: die streng-schöne, nackte „Venus vom Esquilin" (*Abb. 100;* nach Hirth: Der schöne Mensch I, Taf. 60 [1]), und jedenfalls ein solches aus den Zeiten des Perikles: die durchscheinend bekleidete „Aphrodite von Frejus" im Louvre (Collignon II, Taf. z. S. 126), in welcher man eine Kopie der „Aphrodite in den Gärten" von dem Phidias-Schüler *Alkamenes* hat sehen wollen und deren Wiederholung im Museo nazionale zu Rom die Geschlossenheit der Beinstellung besonders deutlich veranschaulicht *(Abb. 101).*

Nachher wurde das eingeknickte Knie die typische Venus-Stellung, wie die oben erwähnten und eine grosse Anzahl anderer Beispiele es zeigen. Die Kunst schien eben in der Göttin der Liebe, in dem weiblichen Ideale der antiken Auffassung, die Reaktion

[1]) Vorausgesetzt, dass dieses uns bewahrte, spätantike Exemplar wirklich das ist, wofür es sich auszugeben scheint, nämlich die Kopie eines alten Originals und nicht ein nur absichtlich archaisierendes Originalwerk (vgl. Collignon II, S. 742), in welchem letzteren Falle es unentschieden bleibt, wie weit alte, echt-archaische Vorbilder etwa eingewirkt haben.

der weiblichen Natur gegen die Lüsternheit, welche sie selbst erweckt, betonen zu wollen. Selbst die halbgekleidete melische Aphrodite, deren stolze Keuschheit jedoch über alle erotischen Begierenden erhaben ist, dreht, wenn auch nur fast unmerklich, das aufgestützte Bein einwärts. In Praxiteles' knidischer Venus war die Bewegung so auffallend, dass sie nicht nur in den noch vorhandenen, grossen Marmorkopien, sondern selbst in den kleinen Abbildungen auf knidischen Münzen deutlich wahrnehmbar ist (Collignon II, Abb. S. 293). Hier erscheint sie übrigens schon in Verbindung mit der zwar noch einfachen Pudica-Gebärde, welche in dem mediceischen und kapitolinischen Typus durch den doppelten und vollständigen Gestus ersetzt wurde und einen fast provokanten Charakter annahm. Die nackte Göttin wehrt sich gegen die unverschämte Aufmerksamkeit des Beschauers, für dessen Genuss ihre Stellung jedoch erfunden ist. Sie ist nicht unbefangen, wie das Mädchen vom Esquilin, welches sich unbesorgt auf ihre Einsamkeit verlässt. Es liegt vielmehr eine absichtliche Pikanterie in der Doppelheit der mediceischen Venus: sie zeigt sich — und will nicht gesehen werden! Sie gibt eine Keuschheit vor, welche sie nicht besitzt (Abb. 99).

Sicher wurde aber das Motiv des eingeknickten Knies nicht ausschliesslich des Ausdruckes halber gewählt, sondern vielleicht ebenso sehr, weil es so wesentlich den schönen Rhythmus in den Umrisslinien des Körpers erhöht. Es ist eine überaus raffinierte Variante der Haltung des Spielbeines in einer der gewöhnlichsten, antiken Kontraposto-Stellungen: dem Stehen oder dem feierlichen Schritt mit schleifend nachgezogenem Fuss. Zwischen dieser rein dekorativen Pose und der eigentlichen Pudica-Stellung lässt sich in der Tat kaum eine bestimmte Grenze ziehen.

Die überwiegende Mehrzahl meiner antiken Beispiele der Pudica-Stellung sind Venus-Bilder, wobei zu bemerken ist, dass die antike, vor allem die grosse Kunst verhältnismässig selten andere weibliche Figuren, wie die Grazien, Nymphen, badende Frauen und Hetären, in voller Nacktheit darzustellen pflegte. Ganz selten ist das Motiv jedoch auch in solchem Zusammenhange nicht; ich nenne z. B. die Grazien-Gruppen in Paris, Rom und Siena (Reinach: Répert. de la Statuaire I, Abb. S. 152, 340 u. 346) und auf verschiedenen antiken Wandgemälden. Bei bekleideten Figuren lag kein realer Grund für die Anwendung desselben vor, obgleich auch solches in abgeleitetem Sinne recht häufig vorkommt. Solche Figuren beiderlei Art, d. h. sowohl bekleidete als nackte Frauen, findet man auf griechischen Vasen- und pompejanischen Wandgemälden, in Tanagra-Statuetten, römischen Porträtstatuen etc. (vgl. z. B. die Abb. in Baumeisters Denkmäler I, S. 36, 303 u. 474; II, S. 860 u. 1105, u. III, S. 2003, und Reinachs Statuaire I, S. 593 u. s. w., II, S. 336 fg. u. III, S. 104 fg.). In der römischen Verfallkunst ist das Motiv noch immer vorhanden (Beisp. in Venturis Arte italiana I, Abb. S. 391, 398—400).

Zuletzt kommt das eingeknickte Knie bisweilen noch bei Eva im Sündenfalle vor: nämlich auf einigen frühchristlichen Sarkophagen (Storia dell' arte crist. V, 312, 4; 366, 3; 396, 2 u. 402, 6) und schliesslich in den frühbyzantinischen Miniaturen der „Wiener Genesis" (v. Hartel u. Wickhoff, Taf. I) und der durch Feuer arg zerstörten „Cotton-Bibel" des British Museum. Nachher verschwindet es für ein volles Jahrtausend

fast gänzlich aus der Kunstgeschichte. Nur in den Genesismosaiken von S. Marco in Venedig, XIII. Jahrh., welche ja die alte, von der Cotton-Bibel vertretene Bilderredaktion reproduzieren, erscheint es zufälligerweise wieder als eine ganz verblasste, durch byzantinische Kopien vermittelte Erinnerung an die frühchristliche Eva (s. mein Buch: Die Genesismosaiken von Venedig, Taf. I, 5). Dies ist jedenfalls das einzige von mir notierte Beispiel der klassischen Pudica-Stellung aus dem ganzen Mittelalter.

Die Pose der Sittsamkeit ist also in noch höherem Grade antik, als die des männlichen Selbstvertrauens christlich-modern. A priori hätte man vielleicht das Gegenteil erwartet, da ja die klassische Kunst gerne das Kraft- und Machtgefühl verherrlicht, und die Keuschheit für die christliche Ethik einen den Alten unbekannten Wert bekam. Für die antike Kunst war, denke ich, die Rücksicht auf die körperliche Schönheit massgebend, und dem streng-kirchlichen Sinn des Mittelalters musste der sinnliche Reiz des weiblichen Körpers, welcher in unserem Motive so stark hervortritt, widerlich, ja geradezu teuflisch erscheinen. Dagegen scheint in nackten Figuren die auch sonst in der mittelalterlichen Kunst nicht seltene Voranstellung des einen Beines wenigstens gewissermassen die Bedeutung einer Pudica-Stellung annehmen zu können. Sehr deutlich ist z. B. die Pose bei Eva im Sündenfalle auf einer byzantinischen Mosaik d. XII. Jahrh. in der Cappella Palatina zu Palermo (Zimmermann: Giotto, Abb. S. 99). Dabei machte die mittelalterliche Kunst, ebensowenig wie bei der Pudica-Gebärde, einen Unterschied zwischen Mann und Frau. In zwei den Sündenfall darstellenden Szenen des verbrannten „Hortus deliciarum", zweite Hälfte d. XII. Jahrh. (publ. von der Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace, 1879—1899), erschien z. B. das eine Mal Eva, das andere Mal Adam in dieser Stellung. Selbst im fernen Finnland trifft man dieselbe in Wandbildern des Sündenfalls an, und noch in der mitteleuropäischen Kunst des XV. und selbst des XVI. Jahrh. nimmt, entweder Adam oder Eva, oder nehmen sogar beide noch immer bisweilen diese althergebrachte Stellung ein. Weitere Beispiele: Christus bei der Taufe auf einer byzantinischen Miniatur des Vatic. Urb. gr. 2, XII. Jahrh. (*Abb. 102;* nach Codices e Vaticanis selecti, Ser. minor I, Taf. 86), in einem deutschen Psalter d. XIII. Jahrh. im German. Mus. zu Nürnberg, Nr. 56.632, fol. 9 r:o, und noch in *Giottos* Fresko zu Padua (Künstl.-Mon., Abb. S. 94); Adam auf einem Relief vom Ende d. XIII. Jahrh., Kathedrale von Auxerre (Sculpt. franç., Taf. 76, 4), und auf dem Genter Altar, 1426—1432; Adam und Eva auf dem Titelholzschnitt vom Hausbuchmeister zu der „Sensenschmidbibel" v. J. 1476 (*Abb. 103;* nach Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXIII, S. 191) und Eva beim Sündenfall auf der Rosenkranztafel Nr. 273 im Germanischen Museum, Ende des XV. Jahrh., wo sie ausserdem den Fuss, wie zu einem

Abb. 102.

Abb. 103.

Tanzschritt auswärts dreht, Adam dagegen grätschend dasteht und beide mit der linken Hand den Schoss bedecken.

Es mag dahingestellt bleiben, ob dem Hamburger Meister *Bertram* beim Malen der Paradiesszenen auf dem Grabower Altar v. J. 1379 eine Idee von dem Unterschiede zwischen der männlichen und weiblichen Stellung vorgeschwebt habe. Es scheint fast so (vgl. Abb. 26, oben S. 25). In diesem Falle wäre er, soweit mir bekannt ist, eine Ausnahme in der mittelalterlichen Kunst nördlich der Alpen und sogar noch lange nachher. Wie dem auch sei, das Motiv des einwärts gedrückten Knies gewann nicht nur wieder Eintritt, sondern verschaffte sich sogar typische Geltung in der Kunst erst mit der Erneuerung des antiken Einflusses, also in Italien erst im XV., in Mitteleuropa — und zwar durch italienische Vermittelung — erst im Anfang des XVI. Jahrhunderts.

Abb. 104.

Schon die Quattrocentokünstler beschäftigten sich viel mit den menschlichen Stellungen. Vom Mittelalter hatten sie das gespreizte Stehen geerbt und zu grosser Ausdrucksfähigkeit gebracht. Ihre Lehrmeisterin in diesen Bestrebungen war jedoch vornehmlich die Antike, von welcher sie vor allem die klassische Kontrapost-Idee lernten, d. h. den Gegensatz zwischen Standbein und Spielbein, wodurch die schöne Biegung in der Haltung, der wirkungsvolle Kontrast der beiden Körperhälften und ein fliessender Rhythmus in den Bewegungen der Umrisslinien entstanden, was das kontrapostische Stehen in der italienischen Renaissancekunst so beliebt machte. Wie schon hervorgehoben wurde, ist nun die weibliche Stellung, so wie die antike Kunst sie ausgebildet hatte, in der Tat eine Art Kontraposto. Der unbelastete Fuss wird leicht gehoben, so dass fast nur die Zechen den Boden berühren; das Knie wird etwas gebogen. Hinsichtlich dieser Stellung, als ein Moment in der von ihm so nachdrücklich geforderten „Bequemlichkeit der Gliedmassen", gibt *Leonardo* den Künstlern folgende Vorschrift: „Und steht er (d. h. der Dargestellte) auf dem rechten Bein, so lasse das Knie des linken sich einwärts biegen und den linken Fuss sich an der Aussenseite etwas vom Boden erheben" (Quellenschr. XVIII, S. 184). Dennoch hat er ja, an einer anderen Stelle, auch die moralische Bedeutsamkeit der Haltung betont und sie als spezifisch weiblich bezeichnet (s. oben S. 75).

Wir dürfen die Benützung der von Leonardo beschriebenen Stellung im Quattrocento nicht ganz aus der Acht lassen. Sie bietet uns jedoch nur wenig Interesse dar, weil sie selten die Bedeutung der Pudica-Stellung hat. Kommt sie doch viel öfter an bekleideten als an nackten und vielleicht ebenso oft an männlichen wie an weiblichen Figuren, häufiger übrigens, wenn ich nicht irre, erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zur Anwendung (*Abb. 104;* nach einer Phot. von Bruckmann). Frühere Bei-

spiele sind etwa *Donatellos* noch stark gotisch anmutende Josua-Statue am Campanile zu Florenz v. J. 1412 (Klass. d. Kunst, Abb. S. 13) und die zwei Engel auf dem Perentola-Tabernakel *Luca della Robbias*, 1441—1443 (Künstl.-Mon., Taf. z. S. 30).

Damit will ich jedoch nicht behaupten, dass unsere Stellung im Quattrocento jeder geistigen Bedeutung bar wäre. Des Ausdruckes halber benützte sie schon *Donatello*: die Prinzessin an dem Georg-Relief, Or San Michele, die Hoffnung am Grabmal des Papstes Johann XXIII., Baptisterium, und die Annunziata auf dem Relief in S. Croce, Florenz (Klass. d. Kunst. Abb. S. 12, 26 u. 47). In Haltung und Gebärde ist ja *Botticellis* Venus (Künstl.-Mon., Abb. S. 75) geradezu dem mediceischen Aphrodite-Typus nachgebildet, und der nackten „Wahrheit" auf dem Verleumdungsbilde (ibid., Abb. S. 83) gibt

Abb. 105.

Abb. 106.

Abb. 107.

das einwärts gedrückte Knie eben den Ausdruck der „Züchtigkeit und Anspruchslosigkeit", womit Lucian die betreffende Figur auf dem Gemälde des Apelles charakterisiert — nämlich in der Beschreibung, welche schon Alberti den Malern als eine „schöne Erfindung" empfahl (Quellenschr. XI, S. 144) und welche der Komposition Botticellis zu Grunde liegt (*Abb. 105;* nach einer Phot. von Alinari). Aber auch an den bekleideten Frauengestalten Botticellis ist das Motiv gewöhnlich, sowohl an den mythologischen, wie an Pallas in dem Kentauren- und Venus in dem Frühlingsbilde, als auch an den Madonnen (Künstl.-Mon., Abb. S. 69 u. 73; 27, 28 u. 87 = Abb. 116 unten). Selbst der gepanzerte Erzengel Michael tritt einmal in dieser Stellung auf (*Abb. 106;* nach „Früh-Renaissance", S. 39). Sie passt in der Tat vorzüglich zu der demutsvollen, weltvergessenen Gefühlsstimmung des Meisters, zu der jungfräulichen Scheu und dem extatischen Schmachten seiner weiblichen Figuren. Tatsächlich scheint Botticelli vor Anderen derjenige gewesen, welcher das Motiv in der italienischen Kunst in die Mode brachte.

In deutlichem Anschluss an die antike Kunst erscheint die Stellung auch, auf *Signorellis* Berliner Pan-Bilde, bei dem nackten Mädchen *(Abb. 107)*, welches noch un-

verändert unter den Seligen in seinen Orvieto-Fresken wiederkehrt (Great Masters, Taf. z. S. 72). Ausserhalb Florenz fand indessen das Motiv die bereitwilligste Aufnahme in der umbrischen Schule, besonders bei dem Hauptmeister derselben, *Perugino*, der es wohl aus Florenz geholt hatte, wie auch in seinem Kreise überhaupt — und zwar wahrscheinlich weil es so vorzüglich zum Grundtone dieser Kunst, zu ihrer milden Passivität, ihrer keusch-weiblichen Innigkeit, ihrer an Botticelli mahnenden, musikalischen Versunkenheit stimmte. Über diesen Stimmungsgehalt hinaus hat es aber keine weitere, geistige Bedeutung. Es ist hier, wie auch sonst zumeist in der italienischen Kunst dieser Zeit, geradezu nur eine Spielart der gewöhnlichen Kontraposto-Stellung *(Abb. 104:* aus Peruginos Anbetung des Kindes in München*)*.

Ebenso unbestimmt ist auch das Bild, welches uns die norditalienische Kunst von dem Motive bietet. Seine Rolle in der umbrischen Andachtsstimmung wiederholt sich bei *Francesco Francia* und *Lorenzo Costa* (vgl. z. B. Früh-Renaiss., Abb. 108 u. 111). *Mantegna* benützt es an seiner nackten Venus auf dem Parnass (Klass d. Kunst, Abb. S. 60), *Alvise Vivarini* an der heiligen Giustina (Berenson: Lor. Lotto, Taf. z. S. 78), *Sperandio* (oder ein Nachahmer) an Christus bei der Auferstehung (Plakette in Berlin; „Die ital. Bronzen", Taf. LX, Nr. 910), *Cima da Conegliano* an dem Erzengel Michael (R. Burckhardt, Abb. S. 56) u. s. w.

Wie verschwommen aber somit die Bedeutung des einwärts gekehrten Knies im Quattrocento auch sei, so lässt sich doch nicht nur das häufige Vorkommen des Motivs, sondern jedenfalls auch eine allerdings nur recht allgemeine Tendenz in der Benützung desselben konstatieren — ungefähr in der Art wie gleichzeitig in Deutschland bei der Anwendung der Grätschstellung. Aber die Tendenz der beiden Stellungen geht ohne Zweifel nach entgegengesetzten Richtungen. Denn wenn auch das eingeknickte Knie nicht mehr so sehr weibliche Schamhaftigkeit bedeutet, so gibt diese Stellung doch gewiss den Figuren einen Zug von christlicher Demut.

Nach der Weise des Quattrocento, d. h. ohne spezifizierte Bedeutung, bald an männlichen, bald an weiblichen und unterschiedslos an bekleideten und nackten Figuren, findet man auch in der Folgezeit das Motiv nicht selten wieder. Beispiele: der junge Täufer und die Annunziata von *Lorenzo di Credi* (Früh-Renaiss., Abb. 78 u. 79); bekleidete, weibliche Personifikationen an dem Grabdenkmale Ascanio Sforzas von *Andrea Sansovino* in S. Maria del Popolo zu Rom, *Pacchiarottos* heil. Benardino, Wandfigur im Oratorium zu Siena (Great Masters: Sodoma, Taf. z. S. 56), Judith in St. Petersburg, *Giorgione* zugeschrieben, u. s. w. — vor allem aber *Raffaels* Sixtinische Madonna, welche ja in ihrer Hoheit gewissermassen ein christliches Gegenstück zu der melischen Aphrodite bildet.

Seine hauptsächliche Bedeutung gewann aber das Motiv nunmehr, ganz so wie einst in der antiken Kunst, in der Darstellung der nackten Frau, welche ja öfter als früher in italienischen Bildern die Pracht ihrer Glieder zeigen durfte. Die kränkliche, weltentsagende Zartheit des Botticellischen Frauenideals ist jetzt verschwunden. Eine reich entwickelte Körperlichkeit füllt die Linien und erst jetzt wird das eingezogene Knie wieder in vollstem Masse das, was es bei den Alten gewesen war: ein effektvolles

Wellental in dem rhythmischen Flusse der Umrisse. Siegreich wie eine Göttin erhob sich in der Cinquecento-Kunst die Frau aus der Befangenheit, welche sie noch im Quattrocento gefesselt hatte. Sie trat im Machtgefühl ihrer zu voller Blüte entwickelten Schönheit auf. Wie bedenklich aber auch die Emanzipation der Frau im wirklichen Leben zu der Auflösung der Sitten beigetragen haben mag, sie wusste jedenfalls in der Kunst (oder wenigstens in der grossen Kunst), nach wie vor, den Anstand zu bewahren. *Leonardo* (vgl. oben S. 75) bezeichnet ja eben die geschlossene Beinstellung als den Ausdruck jener Gehaltenheit, welche auch Castiglione in seinem „Cortegiano" von der vornehmen Frau fordert. Selbst in seiner Genussucht blieb das Cinquecento vornehm. Für den sybaritischen Schönheitskultus der Zeit ist aber das nackte Frauenbild mit dem eingezogenen Knie ebenso bezeichnend wie der grätschende Ritter für die Gemütsrichtung der vorhergehenden Epoche.

Abb. 108

Ausser an Eva (wovon gleich unten) hatten indessen noch die Künstler der Hochrenaissance vornehmlich nur in allegorischen und mythologischen Bildern die Gelegenheit nackte Frauenfiguren darzustellen, und weil solche Gegenstände in der Kleinplastik, vor allem in Oberitalien, wo diese Kunstart blüte, besonders beliebt waren, so finden wir auch in den italienischen Bronzen dieser Art nicht selten typische Beispiele der weiblichen Stellung, so z. B. auf den Plaketten *Riccios* (mehrere solche zusammengestellt auf Taf. XLVIII der „Italienischen Bronzen" des Museums zu Berlin). Auch die grosse Publikation von „Zeichnungen alter Meister" des Berliner Kupferstichkabinets bringt solche von der Hand *Bambajas*, *Mariotto Albertinellis* und eines unbekannten Meisters aus dem Anfang des XVI. Jahrh. (H. VI, Taf. I; H. VIII, Taf. I u. K). Das einflussreichste Beispiel von der Anwendung dieser Stellung bei nackten, weiblichen Figuren ist jedoch wohl *Leonardos* im Original längst verschollene Leda (*Abb. 108:* florentinische Kopie vom Anf. d. XVI. Jahrh.; nach O. Sirén: Leonardo da Vinci, S. 309).

Die Cinquecentokunst begnügte sich aber keineswegs immer mit der zumeist recht einfachen Körperhaltung der bisher erwähnten Beispiele, sondern bemühte sich, auch bei der Benützung des hier besprochenen Motivs, um die schon (oben S. 22) berührte, oft übermässige Ausbildung des Kontraposto. Dabei wurde das einwärts gerichtete Knie nicht nur mit jenen absichtlichen und mehr oder weniger komplizierten Körperdrehungen, welche sich von jetzt ab einer so ausserordentlichen Beliebtheit erfreuten, sondern auch mit der Aufstützung des Fusses kombiniert. Einen einfacheren Typus, welcher sich noch wenig von der ungekünstelten Stellung des genannten Mädchens von Signorelli entfernt, vertritt die nackte Venus der Borghese-Sammlung, welche bald Andrea del Brescianino, bald Franciabigio zugeschrieben worden ist (*Abb. 109;* nach Hirth: Der schöne Mensch, Taf. 69). Ihre volle Entwickelung gewinnt dagegen die erwähnte Kombination schon in *Raffaels* Galathea v. J. 1514 *(Abb. 110)*, während die plastischen Figuren und Figürchen *Giovanni da Bolognas* und seiner Nachahmer (auch ausserhalb

Italiens) die manierierte Entartung dieses Typus zeigen (vgl. z. B. „Die italienischen Bronzen“ des Kaiser Friedrich-Museums, Taf. XIII, 280 = *Abb. 111*, u. XIV, 283).

Abb. 109.

Eine gewisse Ähnlichkeit der Haltung mit derjenigen der antiken, ihre Sandalen lösenden Venus (vgl. z. B. Reinach: Statuaire I, Abb. S. 334 u. 338; II, Abb. S. 347—349) dürfte zufällig sein, weil der Standtypus, wie wir weiter unten sehen werden, in der Renaissancekunst zuerst bei männlichen Figuren ganz anderen Charakters auftritt.

Abb. 110.

In der Benützung des Motivs der aneinander geschlossenen Kniee, selbst bei männlichen Figuren, als einer bloss hübschen Stellung mit einem gewissen Stimmungsgehalt folgten die Künstler der Hochrenaissance, wie wir gesehen, nicht selten der Sitte ihrer Vorgänger im Quattrocento. Aber schon die antike Kunst hatte gelegentlich Jünglingsfiguren weichlicheren Charakters in einem der weiblichen Stellung sich nähernden Kontraposto dargestellt, wie z. B. der „Praxitelische“ Eros in Neapel (Furtwängler: Meisterwerke, Abb. S. 540) und gewisse Apollo-Statuen es bezeugen (vgl. z. B. Reinach, op. cit. I, Abb. S. 248/9). In diesem Zusammenhange will ich auch an die mediceische Gemme mit Apollo im Wettstreite mit Marsyas erinnern (Furtwängler: Die antiken Gemmen, Taf. XLII, 28), weil sie ja in der Renaissancezeit hochbewundert und oft kopiert wurde (vgl. z. B. „Ital. Bronzen“, Nr. 490—492; Abb. Taf. XXXIX). An solche klassischen Vorbilder und nicht an die Quattrocento-Tradition lehnen sich Apollo in *Raffaels* „Schule von Athen“ (*Abb. 112;* nach einer Phot. von A. Braun) und *Correggios* Adonis in der „Camera di S. Paolo“ zu Parma an (Klass. d. Kunst, Abb. S. 42), beide als Statuen vorgestellt.

Abb. 111.

Seitdem die geschlossene Beinstellung in der Kunst wieder Aufnahme gefunden hatte, lag es selbstverständlich ebenso nahe, Eva in dieser Weise abzubilden, wie Adam in der Grätschstellung. So geschah es auch in der Tat, nicht nur in Italien, sondern auch in Mitteleuropa. Als italienische Beispiele nenne ich nur die Sündenfallsbilder *Albertinellis* (als kleines Relief unterhalb seiner Madonna im Louvre v. J. 1507: Wölfflin: Klass. Kunst, Abb. S. 125) und *Palma Vecchios* (in Braunschweig; Ber. Kunststätt., Abb. S. 116), die Erschaffung Evas in „*Raffaels* Bibel“ (1516—

1518) und die Limbusfahrt Christi von *Sodoma* in Siena, a. 1525 (*Abb. 113;* nach einer Phot. von Alinari) — wo die reizende Frau wahrhaftig nicht so aussieht, als wäre sie eben den Krallen des Teufels entronnen. Als frühe Beispiele aus der Kunst nördlich der Alpen mögen vorläufig erwähnt werden: die *Veit Stoss* zugeschriebene Holzstatue Evas (*Abb. 114;* nach Künstl.-Mon., S. 63) und ein den Sündenfall darstellendes Gemälde v. J. 1507 eines unbekannten, flämischen Meisters, beide im Louvre und beide unzweifelhaft unter italienischem Einflusse entstanden, ausserdem eine steinerne Statue im bischöflichen Museum zu Münster, um 1546 (Ber. Kunstst., Abb. S. 73). Deutsche Beispiele des oben erwähnten, italienischen Pudica-Typus mit aufgestütztem Fuss sind wiederum Eva auf einem Holzschnitte *Hans Baldungs* v. J. 1519

Abb. 112.

Abb. 113.

Abb. 114.

(Hirth: Der schöne Mensch, Taf. 184) und die nackt dargestellte, törichte Jungfrau auf einer Zeichnung von *Urs Graf* (P. Ganz: Handz. schweiz. Meist. III, Taf. 20).

Man könnte vielleicht glauben, dass die Künstler die in den Sündenfallsbildern dargebotene Gelegenheit fleissig benützt hätten, in den beiden nackten Figuren die zwei entgegengesetzten Posen, die männliche und die weibliche, einander gegenüber zu stellen. Dem ist jedoch nicht so [1]). Vielleicht fand man den Gegensatz zu schroff und auffallend. Indessen tritt im XVI. Jahrh., nördlich der Alpen, der Unterschied in der

[1]) Von Beispielen, welche die Zusammenstellung von Adam, annähernd typisch grätschend, und Eva mit geschlossenen Beinen, wenngleich nicht eben in der klassischen Pudica-Stellung zeigen, sind mir nur folgende bekannt: die schon erwähnte Warnung der Paradiesmenschen vor den Früchten des Baumes der Erkenntnis auf Meister Bertrams Grabower Altar (Abb. 26 oben) und in *Hans Mülichs* Miniaturen v. J. 1565 zu den Busspsalmen Orlando di Lassos in München (Cim. 51). Auf der geschnitzten Rosenkranztafel in Nürnberg vom Ende des XV. Jahrh. (vgl. oben S. 81/2) steht wohl Adam nicht sehr breit, aber jedenfalls typisch grätschend, Eva dagegen nicht in der Pudica-, sondern, wie schon gesagt, in der „Tanzmeisterstellung". In dem oben erwähnten Bilde Albertinellis steht wiederum Adam wohl sehr gespreizt, aber mit vorangestelltem Beine, so wie auch auf einem Gemälde *Franz von Stucks* (Künstl.-Mon., Abb. S. 58). Es scheint

Beinhaltung des Mannes und der Frau, in den Darstellungen des Sündenfalles oder wo überhaupt zwei nackte Figuren beiderlei Geschlechts zusammengestellt sind, gewöhnlich deutlich genug hervor, indem z. B. der Mann das eine Bein als Spielbein mehr oder weniger weit auswärts streckt (etwa so wie der Apoxyomenos von Lysipp), während dagegen die Frau, der Pudica-Stellung gemäss, dasselbe einwärts zieht. Typisch ist dieser Unterschied schon in dem Kupferstiche *Dürers* v. J. 1504 (Klass. d. Kunst, Abb. S. 101), an den Holzfiguren auf dem Altar *Hans Brüggemanns* im Schleswiger Dom, in einer Holzgruppe der Sammlung Figdor in Wien (Leisching: Figurale Holzplastik, Taf. 64), in dem Paradiesbilde *Cranachs* v. J. 1530 in Wien (Künstl.-Mon., Abb. 81), und noch in dem *Johann Kreuzfelders* v. J. 1603 in der Sebalduskirche zu Nürnberg; und, mit diesen Darstellungen des Sündenfalles übereinstimmend, bei Orpheus und Eurydike auf der Bronzeplakette von *Peter Vischer d. J.* (Künstl.-Mon.. Abb. S. 63), und bei Neptun und Amphitrite auf dem Gemälde von *Gossaert* (Altniederl. Mal., Abb. 124), die beiden letzteren in Berlin.

Selbstverständlich erfordert das Auftreten der Pudica-Stellung in der mitteleuropäischen Kunst keine andere Erklärung, als die des italienischen Einflusses überhaupt. Vielleicht spielte indessen auch bei der Verbreitung der Beinhaltung, wie ja erweislichermassen in der Propagierung des welschen Kunstgeschmackes, der venezianische Maler und Kupferstecher *Jacopo di Barbari* als Vermittler eine besondere Rolle. Denn die weibliche Stellung kommt häufig in seinen Stichen vor, und er hielt sich nicht nur in Deutschland — wo schon der ältere Peter Vischer zu ihm in Beziehung stand, Dürer von ihm in die Lehre der menschlichen Proportionen eingeweiht wurde und Hans Vischer ihn imitierte — sondern auch in den Niederlanden auf.

Der Humanismus und der Renaissancestil zogen nun allerhand mythologische und allegorische Ideen nach sich, in deren Darstellung sich die Künstler hervortun wollten, und deren nackte Heldinnen und Personifikationen die Trägerinnen des neumodischen Standmotivs wurden. Wie wir gesehen, bürgerte sich die Pudica-Pose schon sehr früh im XVI. Jahrh. in der mitteleuropäischen Kunst ein, und in der ersten Hälfte desselben wurde sie schon in der deutschen Kunst ebenso gewöhnlich wie in der italienischen. Die Plakette Peter Vischers d. J. und das Gemälde Gossaerts wurden ja eben erwähnt. Ausserdem begnüge ich mich mit folgenden Beispielen: *Dürers* Lukretia v. J. 1518, die Allegorie auf die Musik von *Hans Baldung*, a. 1525 (Altdeutsche Mal., Abb. 129), die zierlichen Nuditäten *Lukas Cranachs d. Ä.*, in welchen der Tanzmeisterschritt und die Pudica-Stellung mit einander abwechseln (darunter eine Venus v. J. 1509: Künstl.-Mon., Abb. S. 17; andere Beisp. S. 85, 92, 96, 97 u. 99), die Kupferstiche der deutschen „Kleinmeister“ (Künstl.-Mon., Abb. S. 13, 46 u. 54), und *Jan van Scorels* Lukretia in Berlin (Altniederl. Mal., Abb. 154).

---

als hätten die Künstler aller Zeiten jene Zusammenstellung geradezu absichtlich gemieden. Das einzige, mir bekannte Beispiel, wo die beiden Standmotive, typisch ausgebildet und vollbewusst, als die männliche und weibliche Stellung einander gegenübertreten, sind die zwei Schildhalter, Jüngling und Mädchen, beide nur leicht bekleidet und in einem italienisierenden Renaissancestil gemalt, auf einem Bildnis Henry Howards von *Guillim Street*, a. 1546, in Arundel Castle (Publ. des Arundel Club, IV. Jahrg., Taf. 3).

So weit ich ersehen kann, beschränkt sich die Anwendung des eingeknickten Kniees in Mitteleuropa in noch höherem Grade als in der Cinquecento-Kunst Italiens auf nackte Frauenfiguren, was auch leicht erklärlich ist, da man ja dort nicht der Quattrocento-Tradition Rechnung zu tragen hatte. Eine Madonna mit eng aneinander geschlossenen Knieen, wie auf einer Zeichnung *Holbeins d. J.* (*Abb. 115;* nach Künstl.-Mon., S. 27), und eine männliche Figur, wie Christus beim Abschiede von Maria auf einem von den Gemälden *Martin Schaffners* in Augsburg, welcher die italienische Standform mit eingezogenem Knie zu imitieren scheint, dürften nördlich der Alpen zu den Seltenheiten gehören.

Die Blüte der Pudica-Stellung endete glänzend mit *Rubens*. Wohl nie hat ein Künstler dieselbe mit solcher Vorliebe benützt („Klassiker der Kunst", Abb. S. 20, 112, 120, 125, 133, 220, 222, 236, 266, 270, 324, 383, 419, 440, 441, 442 u. 446). Auch für den vlämischen Meister dürfte sie eine doppelte Bedeutung gehabt haben: die eines Faktors in seinem wallenden Linienfluss und die eines Moments in dem stark sinnlichen Leben, welches durch seine Werke braust. In diesem Punkte ist aber Rubens noch ein reiner Renaissance-Maler. Denn zu seiner Zeit begann das Motiv allmählich schon selten zu werden, wenngleich es bisweilen noch in nackten Frauenfiguren, in Italien z. B. in der Schule von Bologna und auch nördlich der Alpen hier und da in spärlichen Beispielen zum Vorschein kommt. Seit der Mitte des Jahrhunderts hören meine Aufzeichnungen sogar fast vollständig auf — und zwar für ein Intervall von mehr als hundert Jahren. Selbst zugestanden, dass das mir zugängliche Material gerade aus der hier in Frage kommenden Zeit in gewissen Teilen noch so unvollständig sei, so dürfte ich dennoch mit einiger Sicherheit daraus schliessen können, dass unser Motiv in eine dem damaligen Schicksal der Grätschstellung entsprechende Vergessenheit geriet, was besonders in betreff der erotisch gestimmten und Nuditäten ungemein liebenden Rokoko-Kunst überrascht. Liegt wohl die Erklärung darin, dass die Pudica-Stellung so eng mit der klassischen Überlieferung zusammenhängt, dass die Benützung jener aufhört, wo diese nachgibt, und ausserdem vielleicht — wenigstens was die Schönen des Rokoko betrifft — in der göttlichen Unbefangenheit, womit sie ihre leckere Nacktheit exponieren? Oder haben wir es hier nur sozusagen mit einer Laune der Geschichte zu tun? War man vielleicht einfach der Pudica-Stellung als eines schon ausgenützten Motivs überdrüssig geworden, und blieb sie etwa nachher in Vergessenheit, bis eine neue, ihr besonders günstige Kunstströmung die Aufmerksamkeit wieder auf sie lenkte?

Abb. 115.

Wie dem aber auch gewesen sein mag, unser Motiv taucht erst mit dem Neuklassizismus und der jetzt neuerwachenden Vorliebe für die alten Meister, am Ende des XVIII. und im Anfang des XIX. Jahrh. in der Kunst wieder auf; Beispiele: eine von den drei (bekleideten) „Grazien" *Reynolds'* (The Brit. Artists' Series, Taf. z. S. 68) und *Füsslis* Titania, beide in der National Gallery zu London, *Réattu:* Die Toilette der

Psyche (Muther: Ein Jahrh. franz. Mal., Abb. S. 15), *Ingres:* die Quelle, im Louvre, *Canova:* Venus (Künstl.-Mon., Abb. S. 59 u. 62), *Thorwaldsen:* Venus, Psyche und die Grazien (Künstl.-Mon., Abb. S. 12, 22 u. 46). Seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts ist die Beliebtheit des Motivs dermassen gewachsen, dass man wohl behaupten darf, dass seither und bis auf den jetzigen Tag schier unzählige nackte Frauenfiguren mit aneinander geschlossenen Knieen gemalt und gemeisselt worden sind. Ist diese Erscheinung ein Beweis dafür, wie fest unsere Kunstanschauung, aller Romantik und allem Naturalismus zum Trotz, mit der Antike zusammenhängt, oder zeugt sie etwa zugleich von dem Wachsen der erotischen Stimmung, welche ja in der Kunst Lovis Corinths, Klingers, Stucks, Ludwig von Hoffmanns, Leo Putz' u. A. bisweilen geradezu satyrisch die Fesseln der negativen Moral abschüttelt? Es wiederholt sich in diesem Falle hier, allerdings in einer krasseren Form, die Entwickelung der Hochrenaissance. Von dem Standpunkte der frommen Nazarener hat sich aber die deutsche Kunst auch in dieser Beziehung noch viel weiter entfernt, als etwa Sodoma von Fra Angelico. Es bietet sich mir keine Gelegenheit dar, die Frage näher zu untersuchen, ich bin aber a priori sehr geneigt zu bezweifeln, dass Overbeck, Veit oder Führich die Pudica-Stellung je benützt haben. Dagegen findet man sie, im Anschluss an Botticelli und die antike Kunst, in den Bildern *Burne Jones'*, unter deren fischblütig kühler Oberfläche ja eine starke Unterströmung von Erotik läuft.

Die aneinander gedrückten Kniee bedeuten indessen nicht ausschliesslich weibliche Scheu — nicht allein sozusagen den „hortus conclusus" oder „fons signatus" — sondern auch Scheu im Allgemeinen. Diese Bewegung gehört mit zu der instinktiven, durch Anspruchslosigkeit oder Furcht verursachten Zusammenziehung des Körpers und wird durch heftigen, seelischen oder körperlichen Schmerz krampfhaft hervorgerufen. Bei Angst und Verzweiflung können wohl die Kniee, wie die Zähne, sogar gegen einander schlagen. Bei Schrecken, Scham oder Reue scheint der von diesen Affekten Ergriffene sich gleichsam in sich selbst, wie in einem Versteck, verbergen zu wollen, weil kein besseres vorhanden ist.

In der antiken Kunst habe ich nie das Motiv in dieser Bedeutung gefunden; die neuere bietet dagegen reichliche Beispiele davon. Als Illustration zu dem eben Gesagten mögen hier einige genügen.

Demut: Christus in der Taufe, Zeichnung von *Pisanello* im Louvre und Fresko von *Andrea del Sarto* im Scalzo zu Florenz (Künstl.-Mon., Abb. S. 12); die schon erwähnte Hoffnung auf dem Grabmal des Papstes Johannes XXIII. von *Donatello* im Baptisterium zu Florenz, a. 1425—27; Bettler von *Parentino* (Früh-Renaiss., Abb. S. 129) und *El Greco* (Les Arts Nr. 58, Abb. S. 6); der Arme vor dem ungerechten Richter in *Holbeins* Totentanz (Hirth: Kulturgesch. Bilderbuch II, 667); der alte Schulmeister in *Knaus'* „Se. Hoheit auf Reisen" (Künstl.-Mon., Abb. S. 23).

Überraschung: *Donatellos* ebenfalls schon erwähnte Annunziata auf dem Relief in S. Croce, Florenz. Das eingeknickte Knie fügt sich schön in die Biegung des zurückgezogenen Körpers ein. Sehr abgeschwächt kehrt das Motiv wieder im Verkündigungs-

bilde *Baldovinettis* (Klass. Bildersch., Nr. 595), dagegen wiederum verstärkt in dem gleichnamigen Bilde von *Botticelli* (*Abb. 116;* nach Künstl.-Mon., Abb. S. 87) beide Gemälde in den Uffizien.

Abb. 116.

Hilflosigkeit, Furcht: Eva vernimmt die Stimme des Herrn im Paradiese, in einer der Genesismosaiken von S. Marco in Venedig, XIII. Jahrh. (Taf. I, 6, meines schon zitierten Buches); Adam nach dem Sündenfalle in dem bald *Hubert van Eyck*, bald *Roger van der Weyden* zugeschriebenen Madonnenbilde in Wien (Durand-Gréville: van Eyck, Taf. z. S. 84) und in dem Wandgemälde *Flandrins* in St. Germain-des-Prés zu Paris; *Rubens'* Andromeda in Berlin (Klass. d. Kunst, Abb. S. 440). — Geradezu lächerlich wirkt auf den modernen Beschauer der Versuch gewisser mittelalterlicher Künstler, die Furcht oder das Elend recht drastisch dadurch zu schildern, dass sie die betreffenden Figuren stark X-beinig stehen lassen, mit zusammengepressten Knieen und gespreizten Unterbeinen: z. B. Eva nach dem Sündenfalle in der „Paraphrase Caedmons": der illustrierten, angelsächsischen Handschrift in Oxford aus dem X. Jahrh. (Archaeologia XXIV, Taf. 70), und bei der Vertreibung aus dem Paradiese auf einem anonymen Trecento-Fresko im Camposanto zu Pisa, und — um hier ein zur folgenden Kategorie gehöriges Beispiel anzuführen — Christus bei der Stäupung, Miniatur eines in Deutschland geschriebenen Psalters des Germanischen Museums zu Nürnberg, XIII. Jahrh. (Bibl., Hdschr. Nr. 56.632).

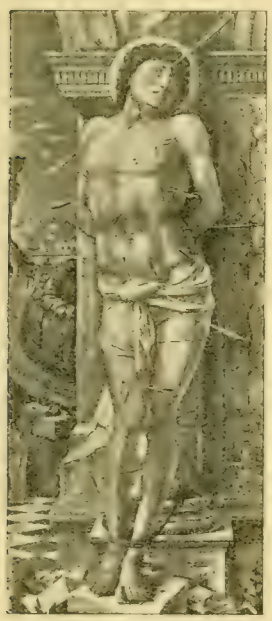


Abb. 117.

Elend, Schmerz, Verzweiflung: das eine von den Engelkindern, welche auf dem schönen Marmorrelief *Donatellos* im Victoria and Albert-Museum den toten Christus beweinen (Klass. d. Kunst, Abb. S. 47); Christus wird zur Kreuzigung entkleidet, Gemälde von *Francesco di Giorgio* in Siena (Früh-Renaiss., Abb. 119); verschiedene Darstellungen des heil. Sebastian, wie z. B. von *Hans Holbein d. Ä.* in München (Altdeutsche Mal., Abb. 186), *Mantegna* in Wien (*Abb. 117;* nach Künstl.-Mon., S. 48), *Sodoma* in S. Spirito zu Siena und *Rubens* in Berlin (Klass. d. Kunst, Abb. S. 32) — der letztgenannte nur eine umgekehrte Kopie nach Mantegna; der eine von *Michelangelos* Sklaven im Louvre (Klass. d. Kunst, Abb. S. 84); die weinende Frau bei der Heilung des Blinden auf dem Sebald-Grabe *Peter Vischers* in Nürnberg (Künstl.-Mon., Abb. S. 34); die konvulsivisch bewegte Maria unter dem Kreuze auf einem deutschen Triptychon des XVI. Jahrh. in London (Nat. Gall. I, Abb. S. 211); Christus in dem

mystischen Bilde *Holman Hunts* „Schatten des Todes“ (Künstl.-Mon., Abb. S. 92), Eva in dem ersten Begräbnis von *Barrias*, Marmorgruppe im Luxembourg-Museum zu Paris, und *Böcklins* durch Ruggiero befreite Angelika (*Abb. 118;* nach Künstl.-Mon., S. 64), sie noch von Erschütterung bebend, sich zusammenziehend und mit dicht aneinander gepressten Knieen nackt dastehend, er in Panzerrüstung und der Heldenstellung des Quattrocento breit grätschend.

Scham, Reue: Eva nach dem Sündenfall, Gemälde von *E. Steinle* in der Schack-Galerie, München, und *Rodins* Statue (Künstl.-Mon., Abb. S. 44; ein zweites Exemplar im Albertinum, Dresden).

Schliesslich bildet das Stehen mit zusammengepressten (und schwach gebogenen) Knieen noch ein charakteristisches Moment in der Mimik des Frierens, welches ja auch, wie die Furcht, ein Zusammenziehen des Körpers bewirkt. Beispiele: „La frileuse“, Statue von *Houdon* im Museum zu Montpellier und die Gruppe „Le froid“ von *Roger Bloche* im Luxembourg-Museum zu Paris.

Abb. 118.

Das Stehen mit aufgestütztem Fusse und mit gekreuzten Beinen.

Auch die hier zuletzt in Betracht kommenden Beinstellungen sind, ebenso wie das Grätschen und das Stehen mit seitwärts mit der ganzen Sohle auf den Boden gesetztem Fusse (die Bildnispose des XVI—XVII. Jahrh.), eigentlich und ursprünglich ganz einfach Ruhestellungen und als solche im wirklichen Leben sehr gewöhnlich. Mit dem letzteren Standtypus haben sie die ungezwungene Gelenkigkeit gemein. So vollständig neutral wie dort ist der Ausdruck der zwei jetzt zu behandelnden Stehformen indessen nicht. Die Ruhe ist hier ein behagliches Ausruhen, sie enthält den Genuss des Ruhens, ein Sichhingeben diesem Genusse. Zugleich bieten diese Stellungen den Künstlern eine verlockende Abwechselung in den Linien, in den Richtungen der Glieder — in vollem Gegensatze zu der steifen Symmetrie des gespreizten Stehens. Kein Wunder also, dass die alte Kunst jene Stellungen in demselben Masse liebte, als sie dem Grätschen abhold war. Wie die weibliche Stellung sind nämlich auch jene zwei vorzugsweise antik. Ihr ärmliches Fortleben im Mittelalter beruht nur auf antiker Überlieferung und ihre Wiederbelebung und grösstenteils auch ihre spätere Anwendung in der neueren Kunst direkt oder indirekt auf den klassizistischen, d. h. den von der alten Kunst beeinflussten Bestrebungen derselben. In der Beziehung sind sie indessen sehr verschieden, als das Stehen mit gekreuzten Beinen eher eine besondere Stütze erheischt, statt dass es dem Körper eine solche gewährt, weil ja das ganze Körpergewicht in höherem Grade als bei den anderen Kontrapostostellungen nur auf dem einen Beine lastet, während dagegen das Stehen mit aufgestütztem Fusse, wenigstens in seiner im Leben wie in der antiken Kunst gewöhnlichsten Hauptform, in demselben Grade wie die Grätschstellung das körperliche Gleichgewicht sichert. Auf diesen Umständen beruht nun auch der Unterschied in ihrer Rolle als künstlerische Ausdrucksmotive. Denn die kreuzende Beinstellung ist die vollständige Abspannung der Kräfte, die absolute Passivität, der vollkommene Frieden. Der aufgestützte Fuss dagegen zeugt von einer gewissen Bereitschaft, enthält also ein aktives Moment, und obgleich wenig verteidigungsfähig, kann diese Ruhestellung sich dennoch in einen

Abb. 119.

energischen Angriffsschritt verwandeln; Beispiele: die reif-archaische Erzstatuette des kämpfenden Herakles im Pariser Münzkabinet (Collignon I, Abb. S. 298); Griechen im Amazonenkampfe auf einer schönen Vase aus Cumä (*Abb. 119;* nach Baumeister III, S. 2000); der heil. Giovan Gualberto bei einer Teufelsbeschwörung, Relief von *Benedetto da Rovezzano* im Bargello, Florenz; Menelaos, Ajax und Achilles in den Fresken von *Cornelius* im Heldensaal der Münchener Glyptothek (Künstl.-Mon., Abb. S. 74, 75 u. 78). Und wenn, wenigstens in gewissen italienischen Bildern des Quattro- und Cinquecento, der auferstehende Erlöser den einen Fuss auf den Rand des Sarkophages aufstützt, so ist seine Stellung nicht bloss als ein triviales Steigen aus dem Grabe aufzufassen, sondern deutet wohl zugleich auf seinen Sieg über den Tod hin (z. B. in *Piero della Francescas* Freske in Borgo San Sepolcro und auf dem Gemälde *Gaudenzio Ferraris* in London, Nat. Gall. I, Abb. S. 163). In der Spätantike galt hingegen, wie wir sehen werden, die kreuzende Beinstellung geradezu als das Zeichen der ewigen Ruhe im Tode.

„Das Motiv des aufgestützten Fusses in der antiken Kunst" wurde schon 1879 der Gegenstand einer Spezialuntersuchung von Konrad Lange. Es ist dies eine von den ganz spärlichen Studien in der Motivengeschichte, welche bis jetzt erschienen sind und welche ich als willkommene Vorarbeiten habe benützen können.

Schon im V. Jahrh. v. Chr. scheint diese Stellung in der griechischen Kunst nicht selten zur Anwendung gebracht worden zu sein, aber nur, wie man angenommen hat, in der Flächenkunst, d. h. der Malerei und den Reliefs. Sie wird z. B. von Pausanias aus dem Nekyia-Gemälde *Polygnots* zu Delphi erwähnt, und auf dem Parthenon-Friese kommt sie ein paar Mal vor (Saloman: Der Sandalenbinder, Abb. 5 u. 6). Auf einem der „reif-archaischen" Metopen des Zeustempels von Olympia stützte Herakles deneinen Fuss auf den erlegten, nemeischen Löwen. Wenn irgendwo, hätte man gewiss hier eine triumphierende Siegerpose erwarten können. Wie die ausgegrabenen Fragmente des Reliefs beweisen, war indessen nur ein sehr müdes Ausruhen dargestellt — der Kopf in die Hand und der Ellenbogen gegen das Knie gestützt, was moderner Auffassung nach eher Trauer wegen einer erlittenen Niederlage, als Siegesfreude zum Ausdruck bringt („Olympia", Taf.-Bd. III, Taf. 45, 1). Ungefähr gleichzeitig mit dem Olympia-Relief, immerhin aus dem V. Jahrh., ist eine Gemme, wo der Heros gleichfalls den Fuss auf den getöteten Löwen setzt. Und auch hier wiederholt sich dieselbe Erscheinung: kein Triumphieren, sondern nur ein Ausruhen, in diesem Falle im Verein mit dem Empfangen des Badewassers, welches die Ortsnymphe dem Helden überreicht und welches ihm nach dem Kampf gewiss von Nöten ist, nach dem modernen Geschmack aber keineswegs die Siegesstimmung erhöht (Furtwängler: Die antiken Gemmen Taf. 12, 25).

Erst im Anfang des IV. Jahrh. scheint das Motiv in die statuarische Kunst eingeführt worden zu sein (Furtwängler: Meisterwerke, S. 524). Jedenfalls benützte es *Skopas* in seiner Statue des „Apollon Smintheus", wo der nackte Gott den rechten Fuss auf eine kleine Erhöhung setzte und, sich vorneigend, den rechten Ellenbogen nach griechischer Sitte auf das gebeugte Knie stützend und die Linke an der Hüfte haltend, mit einem Lorbeerzweig eine Feldmaus neckte, wie man es aus den Abbildungen auf

späteren Münzen schliessen darf (*Abb. 120;* nach Baumeister: Denkmäler III, S. 1670). Dass der Meister hier eine (vielleicht ursprünglich rituelle) Situation so genremässig aufgefasst und eine so triviale Stellung in einer monumentalen Statue auf einen Gott übertragen hat, entspricht ja der sonstigen Entwickelung der Götterdarstellung und vor allem Praxiteles' Auffassung desselben Gottes in der Sauroktonos-Statue.

Abb. 120

In der griechischen Kunst steigerte sich aber die Würde des Motivs noch mehr nach Skopas, indem ein so mächtiger und strenger Gott wie Poseidon, wahrscheinlich zuerst durch *Lysipp* auf Bestellung der Korinther, in dieser Pose dargestellt wurde. Von dieser im Altertum hochberühmten Bronzestatue können wir uns noch wie man glaubt, aus verschiedenen Marmorkopien (z. B. *Abb. 121;* nach Baumeister II, S. 1302) und aus Münzen des Demetrios Poliorketes (*Abb. 122;* nach Baumeister II, S. 951) eine Vorstellung machen. Wie in der Smintheus-Statue — und auch sonst so oft — ruht der Arm auf dem Schenkel. Der isthmische Gott greift aber mit der Linken um den Dreizack, indem er über sein stürmisches Reich hinausblickt. Poseidon ist dargestellt, sagt Konrad Lange, als der nach Meeresstürmen, nach der Bändigung der Elemente, rastende. Dies hindert aber nicht, dass man in seinem Ausdrucke noch etwas Anderes verspüren kann. Zwar ist dieser Ausdruck noch ganz ruhig; vorläufig erweckt nichts den Zorn des Gottes. Trotzdem liegt ihm das „Quos ego" gewiss nicht allzu ferne. Ohne eigentlich seinen Charakter zu verändern, ist das Genremotiv zu einer Herrscherstellung geworden, und als solches erscheint es noch in der sog. Rondaninischen Alexanderstatue der Münchener Glyptothek, deren Original ebenfalls mit Lysipp in Zusammenhang gebracht worden ist (ob mit Recht, wird ja bezweifelt). Auf der Basis eines Bildnisses des Königs, von dem sikyonischen Meister, standen bekanntlich die stolzen Worte: „Mein sei die Erde, du selbst herrsche, o Zeus, im Olymp". Mit Rücksicht auf ihre fast identischen Stellungen könnte man glauben, dass der Rondaninische Alexander einen entsprechenden Zuruf an den isthmischen Poseidon richte *(Abb. 123).*

Abb. 121.

Abb. 122.

Abb 123.

Und dennoch, wie anspruchslos ist nicht die Stellung in den beiden Fällen, besonders infolge des etwas vorgeneigten Oberkörpers! Eine majestätische Hebung des Rumpfes findet man dagegen, bei fast ebenso hoch (auf ein Schiffsvorderteil und einen Delphin) aufgestütztem Fusse, an einer halbnackten Poseidon-Statue in Dresden, Nr. 303 (*Abb. 124;* nach einer Skizze des Verf.) Es fragt sich nun,

ob auch dieser Typus griechischen Ursprunges sei. Pausanias sah auf Isthmos drei Poseidon-Statuen mit dem Fusse auf den attributiven Delphin gesetzt (K. Lange, S. 35/6), und man hat geglaubt, dass die Statue in Dresden eine Kopie des von ihm in Antikyra gesehenen Tempelbildes sei. Ich muss die Entscheidung der Frage Berufeneren überlassen. Mir scheint indessen mehr als wahrscheinlich, das die Römer das Motiv des aufgestützten Fusses als eine fertig ausgebildete Herrscherstellung von ihren hellenistischen Vorgängern übernahmen. Sie benützten es aber geradezu als ein offizielles Symbol für ihre politische Machtstellung, indem sie durch den Delphin oder das Schiffsvorderteil, durch Waffen oder den Erdglobus unter den Füssen Poseidons, Mars' oder der Victoria ihre weltbeherrschende See- und Landmacht bezeichneten. Schliesslich konstatieren wir noch eine letzte Etappe in der Entwickelung der Standform als Triumphmotiv, nämlich die Aufstützung des Fusses auf die Leiber von besiegten, sogar bisweilen enthaupteten Feinden, also den leicht begreiflichen Ausdruck des Herrschens über Unterworfene. Aber selbst in dieser Brutalität offenbart sich gewissermassen die Masshaltung der antiken Kunst. Denn Bilder der erwähnten Art findet man (meines Wissens) nur bei späten und verhältnismässig anspruchslosen Statuetten (*Abb. 125:* die ältere Faustina mit den Attributen der Fortuna und Victoria, Marmor aus der Samml. Dattari in Kairo; nach dem Auktionskatalog v. J. 1912, Taf. 37), auf Sarkophagreliefs (z. B. Reinach I, Abb. S. 85), Gemmen (Furtwängler, Taf. 21, 37, 38, 43—45; wohl alle römischen Ursprunges) und Münzen des IV. und V. Jahrh. n. Chr., wo die römische Siegesgöttin oder der Kaiser den Fuss auf Gefangene setzt (*Abb. 126*, Münze des Constantinus II; nach Baumeister I, S. 400; vgl. auch K. Lange, S. 22 fg., u. Sittl: Die Gebärden der Griechen und Römer, S. 348). Wie wir sehen werden, war die künstlerische Ausbildung dieser Idee in monumentaler Form der Renaissancekunst vorbehalten.

Abb. 124.

Abb. 125.

Abb. 126.

Zwar begnügen sich selbst Kaiserbilder der besseren Zeit noch immer gelegentlich, ebenso wie der Rondaninische Alexander, mit einer Bodenerhöhung oder einem Steine als Unterlage des Fusses (Reinach: Statuaire I, Abb. S. 598 [ergänzt?]) und zwar haben die als solche benützten Tiere und Gegenstände keineswegs immer eine politische, sondern oft nur eine rein attributive Bedeutung, wie der Greif Apollos, die Hirschkuh Dianas, die Eule der Athena und das Rad Fortunas oder Fatums. Im Grossen und Ganzen aber lässt sich die spätere Entwickelung der ursprünglich müden oder gemächlichen Stellung von der „Ruhe nach vollbrachter Tat" (Lange) zur Schaustellung der

Gewalt, der Majestät, des Triumphes in keiner Weise verleugnen, wie gross oder klein der Anteil daran auch sei, den man der griechischen oder römischen Kunst beimessen will. Die Steigerung der Anmassung bedingt aber keineswegs in künstlerischem Wert eine steigende Reihe. Im Gegenteil darf man wohl als sicher annehmen, dass schon Lysipp in dieser Beziehung den Höhepunkt erreicht hatte, und die letzte Stufe der Entwickelung fällt mit dem unabwendbaren Verfalle der klassischen Kunst zusammen.

Abgesehen aber von dieser von der Hauptmasse sich abzweigenden Entwickelungsreihe war die geistige Bedeutung des Motivs in der griechischen Kunst von sehr geringem Belang. Denn im allgemeinen fragten die griechischen Künstler herzlich wenig nach dem Sinn desselben und benützten es vornehmlich aus Wohlgefallen an dessen Schönheit. Es gehörte wie so viele andere zu dem Allen offenen Formenschatz, aus welchem man unbesorgt schöpfte, und es wurde herangezogen, wo es nur irgendwie passte, zur Darstellung von Göttern und Göttinnen, mythologischen Personifikationen und Naturwesen, Heroen und Herrschern oder namenlosen Männer- und Frauenfiguren. Diese Bemerkung gilt vor allem von den Vasenbildern, besonders von den jüngeren, aus dem III. Jahrh. v. Chr., in welchen es überaus häufig und sehr schemenhaft wiederkehrt, d. h. stets im Profil, mit stark erhobenem Fuss und vorgeneigtem Körper, gewöhnlich auch mit dem Unterarm oder dem Ellenbogen auf dem Schenkel oder dem Knie ruhend.

Mit dem Gesagten will ich jedoch nicht behaupten, dass die Anwendung des Motivs, selbst in Vasenmalereien, eine vollkommen zufällige und unterschiedslose sei. Denn eine nähere Betrachtung lehrt, dass dem Motive nichtsdestoweniger gewisse auszeichnende Bedeutungen innewohnen, welche sich aus der statischen Festigkeit der Stellung ergeben. Es ist ein Zufall, der fast den Anschein einer Absicht hat, dass ein Angler, bronzene Statuette im Berliner Antiquarium, mit aufgestütztem Fusse dasteht, während die oben (S. 68) erwähnten Angler der christlichen Kunst breitspurig dargestellt sind. Jedenfalls ist es für die Rolle des Motivs in der klassischen Kunst bezeichnend, dass es in der „Corona", d. h. im Kreise der Nebenfiguren, dem Grätschen in der christlichen Kunst entspricht (vgl. dieselbe Seite). Es ist nämlich, besonders auf späteren Vasen, eine gewöhnliche Stellung der müssig anwesenden, zugleich aber für den Vorgang sich interessierenden Zuschauer, der aufmerksamen Zuhörer, der Aufpassenden und Aufwartenden [1]). In dieser bequem lässigen Haltung steht sogar Odysseus bei seinem schauderlichen Zusammentreffen mit dem Schatten des Teiresias auf ei-

[1]) Selbstverständlich kann das Stehen mit aufgestütztem Fusse in demselben Sinne gelegentlich auch in der neueren Kunst vorkommen; Beispiele: einer von den Hirten bei der Anbetung des Christkindes auf einer Zeichnung von *Leonardo* (in der Bonnat'schen Sammlung zu Bayonne); der Pilger auf dem Gemälde von *Giovanni Bellini* (?, oder *Benedetto Diana?*): das Mahl in Emmaus, S. Salvatore zu Venedig (Reinach Répert. de peint. I, Abb. S. 390), der nur im Vorbeigehen, zufälligerweise der Szene beizuwohnen scheint, wobei er den Fuss lässig auf einen Stuhl aufsetzt und — ganz wie die antiken Zuschauer — den Unterarm über den Schenkel legt; ein Anwesender in idealen Gewändern auf einem der Reliefs allegorischen Inhaltes von dem Grabmal des Arztes della Torre von *Andrea Riccio*, jetzt im Louvre (er legt beide Hände übereinander auf das Knie), und auf einem Gemälde von *David Teniers d. J.* in Berlin, Nr. 866 C, ein Bauer, der als Zuschauer einem ländlichen Feste beiwohnt. Nicht nur in der Beinstellung, sondern auch in der vorgeneigten Haltung des Oberkörpers stimmen diese Figuren mit den antiken überein.

nem Relief im Louvre (Baumeister II, Abb. S. 1041) und mit den Geistern in der Unterwelt auf einem der Esquilinischen Wandgemälde (Woltmann u. Woermann: Gesch. d. Mal. I, Abb. S. 118) — wenn es sich nicht hier etwa um die Machtpose des Beschwörers handelt? Bei dem die Io bewachenden Argus wird sie eine Wächterpose — wiederum ebenso wie die Grätschstellung in der christlichen Kunst (vgl. oben S. 68 [1]) — so auf einer Vase (Reinach: Vases peints II, Abb. S. 16) und in den bekannten, pompejanischen und römischen Wandmalereien (*Abb. 127:* nach Baumeister II, S. 865; Herrmann-Bruckmann: Denkm. d. Mal., Taf. 53 u. 57). Ganymed steht so vor Zeus (K. Lange, S. 24). Wie schon Jahn bemerkt, kommt die Stellung auch denjenigen zu, welche etwas zu berichten oder zu erzählen haben (ibid., S. 29), vielleicht weil sie ermüdet ankommen und jetzt die Gelegenheit zum Ausruhen benützen — so z. B. der junge Bote, welcher auf einem Sarkophagrelief dem Sonnengott die Nachricht von dem Sturze Phaëtons bringt (*Abb. 128;* nach Engelmann: Bilderatlas zu Ovids Metamorphosen, Taf. III, 13). Aus diesem Grunde oder vielleicht auch wegen der sich darin kundgebenden Aufmerksamkeit beim Empfangen eines Auftrages und der Bereitschaft diesen auszuführen, wurde die Haltung somit eine Botenstellung, in erster Linie typisch für den Götterboten Hermes.

Abb. 127.

Sonst liegt in dem Motive, wie man wohl zugeben muss, eine gewisse Zuversicht, welche besser dem Befehlgebenden als dem Befehlempfangenden zu ziemen scheint. Im Leben gibt sich der Schüchterne und Anspruchslose kaum diese Stellung, wenigstens nicht in der Gegenwart von Personen, denen er Ehrfurcht schuldig ist. Dies hängt wieder mit der Sicherheit des Stehens und der Breite der Beinhaltung zusammen. Darum wurde sie eine Herrscherstellung, und als Unterlage eines ruhigen, aber aufmerksamen Wahrnehmens wurde sie eine Stellung für das Schauen in die Weite, also in doppelter Hinsicht für den Herrscher des Meeres passend. Wie so oft früher seit den Zeiten Lysipps (z. B. Reinach: Statuaire I, Abb. S. 428, II, Abb. S. 27, u. III, Abb. S. 10), wird Poseidon noch in zwei Miniaturen des Vatikanischen Vergilius-Codex Nr. 3225, etwa aus dem IV. Jahrh. n. Chr., auf diese Weise abgebildet.

Abb. 128.

Das Stehen mit aufgestütztem Fusse ist eine Freiluftsstellung, u. a. auch für vor-

[1]) Ich möchte hier noch auf eine dritte Übereinstimmung in der Anwendung des aufgestützten Fusses in der antiken und des gespreizten Stehens in der neueren Kunst hinweisen. Auf einer alten Glaspaste in Berlin sieht man einen Satyr, welcher, den einen Fuss höher setzend, im Begriffe ist, einen Eimer auszutrinken (Furtwängler: Antike Gemmen, Taf. 28, 18). *Manet* und *William Dannat* lassen dagegen in entsprechenden Fällen ihre Trinker durch die Ausbreitung der Beine das nötige Gleichgewicht beim Heben der schweren Krüge suchen.

übergehendes Ausruhen beim Laufen, Springen und Tanzen geeignet. Solche Rücksichten dürften bei der Wahl derselben für Hermes mitgewirkt haben. Denn dieser war es wohl gewohnt, auf seinen weiten Fahrten dann und wann eine Weile in dieser Weise zu ruhen, wo sich etwa eine passende Felsenspitze darbot. So werden aber auch nicht selten Feldgötter, Pan, die Silenen, Satyren (*Abb. 129:* aus einem Vasengemälde; nach Baumeister I, S. 441) und Mänaden, ausserdem die Dioskuren, Jäger und Athleten dargestellt. Ein jugendlicher Pan von diesem Typus, den Furtwängler (Meisterwerke, S. 524) dem jungen Skopas, bezw. seinem Vater, jedenfalls dem Anfang des IV. Jahrh. v. Chr. zuschreibt, war in Heräa in Arkadien aufgestellt. Auch den vom Tanze ausruhenden Musen fand man die Stellung angemessen. Hier scheint sich aber wieder, wie bei Poseidon, die Rücksicht auf die Würde geltend zu machen. Denn es ist ja vor allem die ernste Melpomene, die Göttin des tragischen Schauspiels, welche auf diese Weise abgebildet wird (z. B. *Abb. 130;* nach Baumeister II, S. 971). Wie auch sonst nicht selten, erscheint in einer Statue zu Venedig — welche Raffael (bezw. Francesco Penni) für die entsprechende Figur in dem Göttermahl, Villa Farnesina, zum Vorbild diente — auch der Chorführer der Musen, der hier ganz nackte Apollo, in dieser Stellung (*Abb. 131;* nach Monatsh. f. Kunstwiss. II, Abb. S. 277). Er lehnt dabei, wie so oft die Mandolinenspieler der neueren Kunst, sein Saiteninstrument, die Leier, gegen den Schenkel des aufgestützten Beines. K. Lange (S. 22) macht darauf aufmerksam, dass die Stellung auch manchmal beibehalten wird, wenn die Leier auf einem Baumstamm oder Pfeiler steht. Er irrt aber, wie ich glaube, wenn er hierin nur eine „Gedankenlosigkeit" sieht. Es ist mehr als das. Das Motiv soll gewiss etwa ebenso die musikalische Erregtheit ausdrücken, wie der dem Grätschen ähnliche, weit ausgeholte Schritt, wovon oben (S. 6) die Rede war. Das deutlichste Beispiel einer solchen pathetischen Inspiration bei aufgestütztem Fusse ist vielleicht ein die Leier spielendes und dabei das Plektrum weit schwingendes Mädchen, Terrakotta-Statuette in der Sabouroffschen Samml. (publ. von Furtwängler). In gleichem Sinne wird das Motiv auch an sitzenden Figuren angewandt; Beispiele: Thamyris auf einer Vase im Vatikan (Reinach: Vases peints I, Abb. S. 96, 4), Apollo im Wettstreit mit Marsyas (Reinach: Statuaire I, Abb. S. 22) und bei der

Abb. 129.

Abb. 130.

Abb. 131.

Hochzeit Amors und der Psyche (Baumeister III, Abb. S. 1546) auf römischen Sarkophagen und noch der spielende Orpheus auf frühchristlichen Katakombenmalereien und Sarkophagen (Garrucci II, 25, u. V, 307, 3 u. 4). Zu derselben Kategorie gehören auch *Thorwaldsens* Statuen von Lord Byron und Kopernikus (Künstl.-Mon., Abb. S. 41 u. 63).

Abb. 132.

Wie schon angedeutet, machte sich die sehr weit gehende Freiheit, d. h. die oben erwähnte Unterschiedslosigkeit in der Anwendung des Motivs, hauptsächlich in der (späteren) Vasenmalerei und überhaupt in den handwerksmässig betriebenen Kunstarten geltend, während die Wandmaler und die Statuenbildhauer die Wahl der Stellungen sorgfältiger prüften. Auf den Vasen tritt selbst Zeus, auf Vasen, geschnittenen Steinen, Sarkophagen und dekorativen Stuckreliefs selbst Athene in dieser Pose auf (Reinach: Statuaire I, Abb. S. 22; Engelmann: Ovid, Taf. IV, 29 = *Abb. 132*, VIII, 53, u. XI, 70; Reinach: Vases peints I, Abb. S. 278; II, S. 183 u. 198; Furtwängler, Taf. 27, 57), was ich in der grossen Kunst nie gefunden habe. Dieselbe Bemerkung gilt auch für Eros (Reinach: Vases peints I, Abb. S. 36, 46, 111, 131, 325, u. II, S. 197 u. s. w.). Ich denke, dass das Motiv in der Monumentalkunst für die erhabensten Götter nicht würdig genug, für den Liebesgott dagegen allzu energisch erschien.

Die bisher berücksichtigten Beispiele gehören zu dem Typus, wo der Fuss so hoch aufgestützt ist, dass der Schenkel in eine horizontale Lage versetzt wird und mit dem Unterbein ungefähr einen rechten Winkel bildet. Es gibt aber noch eine Spielart, wo der Fuss weit weniger erhoben ist. Sie unterscheidet sich recht wesentlich von der vorher besprochenen Form dadurch, dass sie sich weit mehr als diese für die Frontalansicht eignet und dass der aufgestützte Fuss weit weniger am Tragen des Körpers teilnimmt. Dieser ist von Anfang an in die Höhe gerichtet und die Stellung ist infolgedessen von vornherein repräsentativer und feierlicher. Wir können diese Spielart in der griechischen Kunst bis auf *Phidias*' Aphrodite-Urania verfolgen, welche ja ihren Fuss auf eine Schildkröte stützte, und in der in Berlin aufbewahrten Statue einer Göttin, Nr. 1459, besitzen wir vielleicht noch ein Beispiel dieser Form aus der Zeit desselben Künstlers (*Abb. 133;* nach Kekulé v. Stra-

Abb 133.

Abb. 134.

DONITZ: Die griech. Skulpt., S. 104). Sie wurde in der Tat die auch späterhin traditionell geltende Pose der Liebesgöttin, wo diese in der Hoheit ihrer olympischen Würde erschien. Allbekannte Beispiele sind, um nur ein paar zu nennen, die kapuanische (*Abb. 134;* nach Klass. Skulpturensch.) und die melische Aphrodite-Statue. In der römischen Kunst fand derselbe Typus eine neue Verwendung in den Bildnisstatuen vornehmer, römischer Damen, welche sich als Venus abbilden liessen, und in den Viktorien. Ich erwähne beispielsweise eine halbnackte „matrona romana" im Kapitolinischen Museum zu Rom, die eherne Viktoria in Brescia *(Abb. 135)* und eine ähnliche als Zeichnung in dem Kalendarium der Söhne Konstantins d. G. in der Barberini-Bibliothek. Ein sehr typisches Beispiel ist noch Hygieia auf dem Elfenbeinrelief in Liverpool (VENTURI: Storia dell' arte ital. I, Abb. S. 391). Das Motiv, welches K. Lange kaum beachtet, ist aber auch in repräsentativen Apollo-Statuen keine Seltenheit (z. B. REINACH: Statuaire I, Abb. S. 135 u. 284; II, S. 96; vgl. auch FURTWÄNGLER: Gemmen, Taf. 24, 56, u. 31, 33). Ähnlich steht auch Dionysos, allein (REINACH II, Abb. S. 122) oder zusammen mit Ariadne (Gruppe in Berlin; Beschr., Abb. S. 50). Wir finden es ebenfalls, in einer mehr lässigen als feierlichen Form, in den genremässigen Figürchen der griechischen Tonplastik, welche den Ellenbogen oder die Hand auf einen kurzen Pfeiler und den Fuss auf das Podium desselben aufstützen. Als Beispiel nenne ich die aus Tanagra stammende Statuette einer verhüllten Frau mit Klappspiegel in der Sammlung Arndt in der Münchener Glyptothek. Ähnlich erscheint auch Bacchus auf einem geschnittenen Karneol in St. Petersburg, „vielleicht noch hellenistisch" (FURTWÄNGLER Taf. 43, 36). Diese letztgenannte, weichliche Spielart kommt in der ästhetischen Wirkung dem Stehen mit gekreuzten Beinen nahe.

Abb. 135.

In der antiken Kunst konnte sich indessen diese auf die Vorderansicht berechnete Art unseres Motivs an Beliebtheit, d. h. in der Häufigkeit der Anwendung, bei weitem nicht, wenigstens nicht in der älteren Zeit, mit der zuerst behandelten Form messen. In der nachmittelalterlichen Kunst aber gewann sie, wie wir sehen werden, eine um so grössere Bedeutung.

Einen besonderen Zweck bekommt das Stehen mit hoch aufgestütztem Fuss durch das Binden oder Lösen der Sandalen, welchem Motive G. SALOMAN eine Untersuchung gewidmet hat (Der Sandalenbinder, Stockholm 1885). Unter den zu dieser Gruppe gehörigen Figuren sind vor allem die unter dem Namen „Cincinnatus" oder „Jason" bekannten, nackten, wohl entweder Hermes oder einen Athleten darstellenden Jünglingsstatuen in verschiedenen Sammlungen (Louvre, Vatikan, München und Lansdowne House, London = *Abb. 136;* nach SALOMAN) zu nennen, weil ihr Original bekanntlich, ebenso wie der isthmische Poseidon und Alexander Rondanini, dem Lysipp oder wenigstens

seinem Kreise zugeschrieben wird. Wären alle diese Attributionen richtig, so hätte der sikyonische Meister dem Stehen mit aufgestütztem Fusse eine ausgesprochene Neigung entgegengebracht.

Abb. 136.

Saloman zufolge sind die Sandalenbinder der antiken Kunst „gute Boten“. Für uns haben sie das geschichtliche Interesse, dass sie bis tief in das Mittelalter hinein in zwei verschiedenen Typen fortlebten, nämlich als Moses — sei es nun dass er, nach der gewöhnlichen Auffassung, auf dem Berge Horeb vor dem brennenden Dornbusch *seine Sandalen löst* oder (wie Saloman es will) den Auftrag Gottes die Israeliten zu befreien empfängt, d. h. als „guter Bote“ *seine Fussbekleidung anlegt* — und als einer der Apostel bei der Fusswaschung, dieser jedenfalls ein Sandalenlöser. Den Mosestypus trifft man auf frühchristlichen Katakombengemälden, Elfenbeinreliefs und Mosaiken (*Abb. 137;* nach Saloman, Taf. III; vgl. auch meine Arbeit „Die Genesismosaiken“, S. 80 u. Taf. VII, 52), später in byzantinischen Miniaturen (*Abb. 138:* aus den Homilien des Mönches Jakob, XI. Jahrh.; nach Codices e Vaticanis selecti, Series minor I, Taf. 21) und in der italienischen Kunst bis in das XIV. Jahrh. hinein an. Mein letztes Beispiel ist eine Trecento-Miniatur (abgeb. in Sammelmappe II der Bibl. der École des Beaux-Arts zu Paris). Den sandalenlösenden Apostel kenne ich dagegen nur aus mittelalterlichen Bildern. Man darf aber wohl annehmen, dass auch er aus der frühchristlichen, bezw. der vorikonoklastischen Kunst des christlichen Orients und zwar auf zwei verschiedenen Wegen stamme. Denn der Typus, den man in ottonisch-heinrichischen Miniaturen des X—XI. Jahrh. antrifft (Codex Egberti in Trier: Fr. X. Kraus, Taf. 44; München Cim. 57, Abb. in Haseloff: Der Psalter Erzbischof Egberts, Taf. 57, Nr. 6; Cim. 58 [*Abb. 139;* nach G. Leidinger: Miniat. aus Handschr. d. Kgl. Hof- u. Staatsbibl. in München] u. Evangelistar Hein-

Abb. 137.

Abb. 138.

richs III. in Bremen), lässt sich nicht aus dem byzantinischen Typus ableiten. Der erstere wirkt ganz wie ein nicht zu der übrigen Komposition gehöriges, sondern willkürlich von aussen eingefügtes Element und stimmt, nach vorne gegen den Beschauer gewendet, mit gewissen Moses-Figuren der Katakomben überein (vgl. Abb. 137). Der entsprechende, byzantinische Apostel ist dagegen, wie die sonstigen, frühchristlichen Moses-Figuren, im Profil dargestellt (*Abb. 140;* nach „Elfenbeinwerke" in Berlin, Taf. IV, 9; XI. Jahrh.?) und unterscheidet sich recht wenig von den *sitzenden* Sandalenlösern in denselben Bildern (*Abb. 141;* nach einer Miniatur im Evangeliar Berlin Qu:o 66, XII. Jahrh.; Phot. vom Herrn Dr. T. Borenius), welch letztere in der abendländischen Kunst öfter Aufnahme fanden als der stehende Apostel (italienische Beispiele: des stehenden Typus in einem der kleinen Bildern des gemalten Krucifixes aus dem XII. Jahrh. in den Uffizien Nr. 3, des sitzenden auf dem Dombilde *Duccios* in Siena v. J. 1310).

Abb. 139.

Abb. 140.

Aber noch in einem dritten Figurentypus, Johannes bei der Taufe Christi, lebte das Motiv des aufgestützten Fusses mit merkwürdiger Beharrlichkeit durch das ganze Mittelalter und noch weiter bis an die Schwelle der neuesten Zeit fort. Beispiele aus der vorikonoklastischen Periode: ein Sarkophag im Lateran-Museum (Garrucci: Storia dell' arte crist. V, Taf. 316, 1); eine hübsche Elfenbeintafel in Berlin (*Abb. 142;* nach Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. 1903, Taf. z. 1. H.); Kuppelmosaiken der Ravennatischen Baptisterien (Garrucci: IV, Taf. 227, 1, u. 241, 1) und eine syrische Miniatur des VI. Jahrh. im „Etschmiadzin-Evangeliar" (Strzygowski, Taf. VI, 2). Auf einem vorikonoklastischen, wahrscheinlich orientalischen Elfenbeinrelief des British Museums (*Abb. 143;* nach Graeven: Elfenbeinwerke in England, Phot. 28) wiederholt sich sogar das klassisch-griechische, sonst aus der Kunst nunmehr fast verschwundene Motiv des auf dem Oberschenkel ruhenden Unterarmes. Wie der jugendliche Sandalenbinder (Hermes) der antiken Kunst dem Typus des Moses auf dem Horeb zu Grunde zu liegen scheint, so hat vielleicht den christlichen Künstlern bei der Bildung des Johannes-Typus Poseidon als Vorbild vorgeschwebt. War ja doch auch der Täufer ein Freiluftsmensch,

Abb. 141.

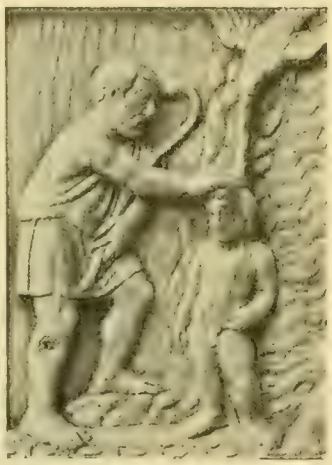


Abb. 142.

stand doch auch er am Ufer als ein Herrscher über das Wasser und zeigt doch selbst sein Kopf eine gewisse Ähnlichkeit mit dem heidnischen Gotte.

Abb. 143.

In der Folgezeit trifft man oft dieselbe Stellung in byzantinischen Taufbildern (*Abb. 144:* aus derselben Miniatur wie Abb. 102 oben; vgl. Strzygowski: Ikonographie der Taufe Christi, Taf. IV fg.). Von dort wanderte sie nach dem Abendlande, wo sie nicht selten auftritt [1]), wenigstens schon so früh wie im XI. Jahrh. (z. B. ibid., Taf. XIV, 3 u. 9; für die Folgezeit s. auch Clemen: Roman. Wandmal., Taf. 17). Ihr Fortleben in der Kunst neuerer Zeiten wird aus folgenden Beispielen erhellen: Flügelaltar *Roger van der Weydens* in Berlin (Alt-Niederl. Mal., Abb. 35); ein Glasbild in Bern aus der Mitte des XV. Jahrh. (Michel: Hist. de l'art III, 1, Abb. S. 293); eine Freske *Fra Angelicos* im S. Marco-Kloster (*Abb. 145;* nach Klass. d. Kunst, S. 123) und diejenige *Andrea del Sartos* im Scalzo zu Florenz (Künstl.-Mon., Abb. S. 36); die Altargemälde *Francesco Albanis* in der Pinakothek zu Bologna, Nr. 2, und *Carlo Marattis* († 1713) in S. Maria degli Angeli zu Rom, schliesslich noch die Freske *Flandrins* in St. Germain-des-Prés zu Paris! Derartige Beispiele müssen, wie ich meine, von der ungeheuren Lebensfähigkeit gewisser Motive überzeugen, zumal es sich hier um ein solches handelt, das keine Bedeutung für den Inhalt der Darstellung hat, sondern sich nur infolge des historischen Trägheitsgesetzes immer weiter durch die wechselnden Kunstepochen vererbt.

Abb. 144.

Abb. 145.

[1]) Zwar manchmal so missverstanden, dass unter dem aufgehobenen Fusse keine entsprechende Bodenerhöhung zu sehen ist. Als Beispiel mag hier nur der Taufstein aus der Kirche von Freckenhorst in Westfalen v. J. 1129 erwähnt werden (Abguss im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin).

Abgesehen aber von diesen drei Typen (Moses, dem Apostel in der Fusswaschung und Johannes d. T.) ist das Motiv des aufgestützten Fusses in der mittelalterlichen Kunst so selten, dass es sich nur deswegen lohnt, von dem sonstigen Vorkommen desselben zu sprechen, weil sich auch in diesen Fällen ein deutlicher Nachklang der alten Kunst vernehmen lässt. Bekanntlich geben die kleinen Reliefs der noch in ziemlicher Anzahl erhaltenen, mittelbyzantinischen Elfenbeinkästchen eine Fülle von Beispielen der Reproduktion antiker Vorbilder, und unter diesen einzeln angebrachten oder, meistens zusammenhangslos, aneinander gereihten Figuren ausschliesslich dekorativen Charakters findet man zuweilen einen nackten oder halbnackten, mit aufgestütztem Fusse stehenden Mann, bei dem sich sogar das klassische Motiv des gegen das Knie gelehnten Ellenbogens wiederholt (Beisp. auf dem „Veroli-Casket“ im Vict. u. Alb.-Mus., Abb. im „Portfolio of Ivories“; andere in Bologna, in der Ermitage zu St. Petersburg *[Abb. 146]* u. in römischem Privatbesitz, Venturi: Arte ital. I, Abb. S. 411). Als ein karolingisches Gegenstück mag ein nackter Speerwerfer auf einer der Kanontafeln im „Evangeliar von Blois“ (Paris, f. lat. 265) erwähnt werden, auch er eine rein dekorative Figur ohne irgend einen inhaltlichen Sinn.

Abb. 146.

Abb. 147.

In der frühchristlichen Kunst (um wieder zu derselben zurückzukehren) war dagegen unser Motiv noch keineswegs so abhanden gekommen, sondern gehörte vielmehr fortdauernd zu dem Vorrat der gebräuchlichen Kunstformeln. In dieser Stellung erscheinen z. B. auf römischen Sarkophagen angelnde Fischer (Garrucci V, Taf. 307, 1, u. 371, 4 [1]), in den Miniaturen der „Wiener Genesis“ Rebekka am Brunnen (*Abb. 147;* nach Wickhoff, Taf. 13), vor allem aber der wundertätige Christus in Katakombengemälden, auf Sarkophagen und Elfenbeintafeln (Garrucci II, Taf. 29, 3, u. V, Taf. 348, 1; Bouchot: Reliures d'art. Taf. 1 = *Abb. 148;* Strzygowski: Etschmiadzin-Evangeliar, Taf. 1). Während wir es im letztgenannten Falle sicher mit der autoritativen Bedeutung des Motivs zu tun haben, bezeichnet dagegen der auftretende Fuss Moses' bei dem Empfang des Gesetzes gewiss seine Besteigung des Berges Sinai, also einen Schritt (z. B. Garrucci V, Taf. 324, 2, 333, 1, 357 2, 364, 2, 384, 6). Auch die spätrömische Siegerpose wird

[1]) Wohl nach heidnisch-antikem Vorbilde (vgl. die schon genannte eherne Statuette eines Anglers mit aufgestütztem Fusse im Berliner Antiquarium).

selbst in erzählenden Bildern in Anwendung gebracht, wie die Josuarolle (Garrucci III, Taf. 167) und eine Elfenbeinpyxis in Lavoûte-Chilhac (Rohault de Fleury: La Messe, Taf. 367) es beweisen. Auf dieser Pyxis setzt ein Knecht beim Kindermorde zu Betlehem seinen Fuss auf den Leib seines kleinen Opfers, wobei er zugleich lächerlich stolz mit dem Schwerte paradiert, dies schon ganz nach der Weise der mittelalterlichen Gewalthaber (wie z. B. der S. 26 erwähnte Engel in Wohlgemuths „Schatzbehalter“ [1]).

Abb. 148.

Selbst im Mittelalter taucht die kaiserliche Siegerstellung noch bisweilen im alten Sinne auf. Ich habe drei solche Beispiele notiert: „Avaritia“ in der Pariser Prudentius-Handschr. d. X. Jahrh., f. lat. 8318, „Forsse“ in „Somme le Roi“, Add. 28.162 des Brit. Mus., um 1300 (Warner: Ill. Manuscr. I, Taf.), welche beide den Fuss auf einen Gefallenen aufstützen, und der Erzengel Michael mit dem besiegten Drachen auf dem mit *Giottos* Namen bezeichneten Altarwerke in Bologna (Künstl.-Mon., Abb. S. 125). Der historischen Wirklichkeit gehört dagegen die denkwürdige Begebenheit an, bei der Papst Alexander III. in Venedig seinen Fuss auf den Nacken des Kaisers Friedrich I. setzte. — Sonst war ja die Triumphstellung in der mittelalterlichen Kunst regelmässig das einfache Stehen oder Thronen mit beiden Füssen auf gestürzten Feinden oder höllischen Wesen (auch symbolischen oder attributiven Tieren [2]).

In der mittelalterlichen Kunst war das Vorkommen des aufgestützten Fusses nur das spärliche Nachleben einer überlieferten Formel. Auch für dieses Motiv bedeutete

---

[1]) Irgend einem alten Vorbilde derselben Art scheint auch der Meister des Taufbeckens von S. Giovanni in Fonte zu Verona, etwa um 1200, in derselben Szene gefolgt zu sein. Hier sind aber die betreffenden Knechte nicht triumphierend, sondern in Aktion dargestellt.

[2]) Man hat angenommen, dass dieses Stehen auf Tieren (bezw. niedergeworfenen Menschen oder Dämonen), welches ja schon in der alten Kunst Ägyptens und Vorderasiens heimisch war, sich von dort sowohl nach Westen als nach Osten verbreitet habe (J. Lange: Udvalgte Skrifter II, S. 199; Grünwedel: Buddh. Kunst in Indien, S. 56; Abb. S. 42). Wie im Abendlande findet man das Motiv nicht nur in Indien, sondern selbst im fernen Japan (z. B. an Statuen der vier „Himmelsgenerale“). In Japan trifft man ausserdem auch die Siegerpose der römischen Kaiser an (Münsterberg: Japan. Kunstgesch. I, Abb. S. 82: Himmelsgeneral mit dem linken Fuss auf einem abgehauenen Kopf, angeblich aus der Mitte des VIII. Jahrh.). Hierher kam diese letztere Spielart gewiss zunächst (über Korea?) aus China (vgl. desselben Verf. Chines. Kunstgesch. II, Abb. S. 58, VII. Jahrh.).

Das mittelalterlich-abendländische Thronen mit Tieren unter den Füssen ist wohl eine literarisch vermittelte altorientalische Idee (vgl. Ps. CIX, 1, dessen Einwirkung auf die Kunst sich schon in frühchristlicher Zeit geltend macht: Garrucci V, Taf. 344, 1). Erst in der neueren Kunst erscheint das triumphierende Thronen mit dem einen Fuss auf den Unterworfenen aufgestützt. Beispiele: die Gerechtigkeit, Freske von *Tizian* am Fondaco dei Tedeschi zu Venedig (Klass. d. Kunst, Abb. S. XI), *Rubens:* der Triumph des Siegers (oben Abb. 85) und *Lebrun*: Ludwig XIV. als Gesetzgeber (Genewein: Vom Romanischen bis zum Empire II, Abb. S. 308) Diese Spielart beruht indessen gewiss auf einem antiken Motiv (vgl. z. B. Reinach: Statuaire I, Abb. S. 22: Apollo mit dem Greif, und die spätrömische Elfenbeinpyxis in Wien: Bacchus mit dem Panther).

Übrigens dürfte das leibliche Niedertreten besiegter Feinde auf allzu gemeinmenschlichen Instinkten beruhen (vgl. Spencer: Ceremonial Institutions, S. 114), um überall ohne weiteres die Annahme historischer Verbindungen zu berechtigen.

die Renaissance eine Wiederbelebung. Es liegt nahe anzunehmen, dass die Bekanntschaft mit der Antike zu der Wiederaufnahme der während tausend Jahren seitens der Kunst fast ganz vergessenen Beinstellung mitgewirkt habe. Wenn dem so ist, muss man aber in diesem Punkte, wie in den meisten übrigen, zugleich die Selbständigkeit des Quattrocento der bewunderten Lehrmeisterin gegenüber anerkennen.

Abb. 149.

Die Entwickelung begann mit dem Überhandnehmen des spätantiken Triumphmotivs als Ersatz für das nunmehr immer seltener werdende, mittelalterliche Stehen mit beiden Füssen auf tierischen, menschlichen oder höllischen Gestalten. Ohne Rücksicht auf die Form des Motivs mögen zunächst folgende Beispiele eine Vorstellung von dem Fortleben desselben seit dem Anfang des XV. Jahrh. bis zur neuesten Zeit geben: David und Simson als Besieger Goliaths, bezw. der Philister in dem schon (oben S. 14) erwähnten römischen Skizzenbuche (publ. in „Gallerie italiane" V); Michael mit dem Drachen von *Benvenuto di Giovanni*, a. 1475, Akad. zu Siena (Früh-Renaiss., Abb. 114); der heil. Bernhard von *Sebastiano del Piombo* im Vatikan (Rass. d'Arte IX, Abb. S. 117) und die heil. Margaretha von einem Schüler *Ortolanos* in Kopenhagen (*Abb. 149;* nach Mario Krohn: Italienske Billeder i Danmark, S. 83), beide diese Heiligen den Teufel niedertretend; Ferrante Gonzaga und Prinz Friedrich Heinrich als Besieger des Lasters, der Erstere als Standbild von den *Leoni* in Guastalla (Rass. d'Arte IV, Abb. S. 53), der Letztere auf einem Wandgemälde des *Theodoor van Thulden* im Huis ten Bosch beim Haag (Abb. 182, weiter unten), *Rubens'* Tugendheld in Dresden (*Abb. 150;* nach einer Phot. von Hanfstängl); der heil. Fedelis als Besieger der Ketzerei von *Tiepolo* in Parma; der heil. Georg auf einem Gemälde von *Philipp Veit* (Künstl.-Mon., Abb. S. 50) und als Brunnenstatue von *Hähnel* in Dresden.

Abb. 150.

Für die Wiederbelebung und Weiterentwickelung des Motivs wurde *Donatello* massgebend (Klass. d. Kunst, Abb. S. 16, 34, 38, 75, 122, 133 u. 155). Es ist aber bezeichnend, dass der Meister nur in dem nach einer antiken Gemme kopierten Medaillonrelief im Hofe des Palazzo Riccardi zu Florenz, welches Odysseus im Gespräch mit Athene darstellt, die typisch klassische Stellung mit hoch auftretendem Fuss und vorgeneigtem Oberkörper benützt. Weit wichtiger und folgenreicher war die Feststellung einer neuen Spielart unseres Motivs in den zwei Davidstatuen im Bargello und in der Casa Martelli, welche Figuren, beide in aufrechter Haltung, mit einer charakteristischen Seitenbewegung des Unterschenkels den Fuss auf den abge-

schlagenen Kopf Goliaths setzen. Dabei heben sie das gebogene Knie kaum höher als dasjenige des Standbeines. Es ist dies eine auf die Vorderansicht berechnete Schaustellung.

Abb. 151.

Man darf voraussetzen, dass Donatello, besonders bei dem für Cosimo de Medici gearbeiteten Bronzeexemplar (im Bargello = *Abb. 151*), d. h. bei der ersten, nach klassischem Muster völlig freistehenden Statue der modernen Kunst, sich mehr als gewöhnlich zum Wetteifern mit der Antike aufgefordert fühlte, wenngleich der nackte Jüngling zugleich oder vielmehr den Eindruck einer sorgfältig dem Leben nachgebildeten Aktstudie macht. Vielleicht stammt die Pose von irgend einem zufällig gefundenen antiken Vorbilde her (vgl. z. B. die schon erwähnte Petersburger Gemme mit Bacchus; Furtwängler, Taf. 43, 36), oder ist sie, einfach durch die Aufstützung des Spielbeines, aus der im Quattrocento gewöhnlichen, von der Antike stammenden Kontrapostostellung entstanden. Wie dem auch sei, ein dritter Haupttypus unseres Motivs wurde jedenfalls hier für die Zukunft festgestellt — ein Typus, welcher zwar, wie eben bei Donatellos David, ganz anspruchslos auftreten konnte, allenfalls aber die Idee des Triumphes in einer weit grausameren Weise verwirklichte, als es die Grosskunst der alten Römer (wenigstens so weit wir sie kennen) je gewagt hatte.

Abb. 152.

Sehr lange und schliesslich auch sehr weit lässt sich die Wirkung der neuen Stellung verspüren, selbstverständlich zunächst in Donatellos unmittelbarer Nachfolge, im Quattrocento fortwährend hauptsächlich an Davidfiguren, welche ja eine Lieblingsaufgabe der damaligen Kunst waren. Zu dieser Kategorie gehören zwar nicht die bekanntesten und berühmtesten derselben: der Bronze-David Verrocchios und (aus den ersten Jahren des Cinquecento) Michelangelos Marmorkoloss (vgl. oben S. 21), sondern weniger beachtete Denkmäler, wie die in verschiedenen Exemplaren vorhandene Bronzestatuette des paduanischen Donatello-Schülers *Bellano* (O. Sirén: Studier i florentinsk renässansskulptur, Abb. S. 90); eine solche aus Ton im Victoria and Albert Museum; ein *Verrocchio* zugeschriebenes Bronzeexemplar im Besitze Pierpont Morgans und eine Zeichnung *Finiguerras* in Stockholm (Sirén: Dessins et tableaux, Taf. z. S. 24).

Schon im Quattrocento begann man das Donatello-Motiv auch für andere Aufgaben derselben Art zu verwerten, wie es z. B. die eherne Herkulesstatuette *Antonio Pollajuolos* in Berlin bezeugt (Kaiser Friedrich-Museum; Vermächtnis A. Beits). Was aber vorher Ausnahme war, wurde später zur Regel. Beispiele aus dem Cinque- und Seicento: Judith auf dem *Giorgione* zugeschriebenen Gemälde in der Ermitage und als Bronzestatuette von *Alessandro Vittoria* in der Sammlung James Simons im Kaiser Friedrich-Museum; der Erzengel Michael auf einem Altargemälde von

Brusasorci in S. Giorgio Maggiore zu Verona (Ber. Kunststätt., Abb. S. 171) und auf demjenigen *Dosso Dossis* in der Gall. Estense zu Modena; *Jacopo Sansovinos* Merkur an der Loggetta zu Venedig *(Abb. 152);* die Perseusstatue *Cellinis* in Florenz; *Giovanni da Bolognas* Herkulesstatuette aus Ton in Berlin und sein Neptun auf dem Monumentalbrunnen v. J. 1564 in Bologna; *Guido Renis* Simson in der Pinakothek daselbst (Künstl.-Mon., Abb. S. 57) und *Berninis* Hieronymusstatue v. J. 1658 im Dome zu Siena (*Abb. 153;* nach Les maîtres de l'art, Taf. z. S. 120). Aber schon in der Renaissancezeit wanderte die Donatello-Stellung über die Alpen. Sieht doch der heil. Georg auf dem Gemälde *Hans Holbeins d. J.* in Karlsruhe (*Abb. 154;* nach Künstl.-Mon., Abb. S. 49) geradezu wie eine umgekehrte Wiederholung der ehernen

Abb. 153.

Abb. 154.

Abb. 155.

Davidstatue Donatellos aus. Und noch in unseren Tagen hat *Antonin Mercié* in seiner Davidstatue im Luxembourg-Museum zu Paris die Donatellosche Beinstellung erneuert.

In diesen Beispielen bleibt sich nicht nur die äussere Form des Motivs, sondern zumeist auch die Bedeutung desselben als Triumphstellung gleich. David, Judith und Merkur setzen den Fuss auf das abgeschlagene Haupt Goliaths, Holofernes' oder Argus', Herkules auf dasjenige des nemeischen Löwen oder auf die Hydra, Michael und Georg auf den besiegten oder erlegten Drachen, Perseus auf den Leib der Medusa, Simson auf zu Boden gestreckte Philister; nur Neptun und Hieronymus — nach antikem Muster — auf ihre attributiven Tiere: den Delphin und den Löwen. Im Ausdrucke aber erfuhr das Triumphmotiv allmählich eine schliesslich sehr fühlbare Veränderung, nämlich von der Anspruchslosigkeit oder höchstens naiv-kecken Selbstzufriedenheit Davids im Quattrocento bis zu der Effekthascherei Giovanni da Bolognas, Guido Renis und Berninis. Wie aber des Letzteren Hieronymus bezeugt, wurde Donatellos Standmotiv nicht nur als Triumphstellung, sondern auch als rein dekorative Pose benützt. Beispiele bieten schon die Putti, darunter selbst das Christkind, von *Mantegna* und seinen Nachahmern (Klass.

d. Kunst, Abb. S. 46, 160 u. 161 = *Abb. 155*), der heil. Hieronymus auf einem Madonnenbilde von *Mazzolino* in Turin und die nackte Frau auf einem Kupferstich *Marcantonios* (Kristeller: Kupferstich u. Holzschnitt, Abb. S. 257); weitere Beispiele aus der Barockkunst: Christus auf der Plafondmalerei von *Sebastiano Conca* († 1764) in S. Cecilia in Rom (Les Arts Nr. 93, Abb. S. 27) und der extatisch erregte heil. Norbert, Entwurf aus Ton von *Franz Ignaz Günther* († 1775) im Kaiser Friedrich-Museum (*Abb. 156;* nach einer Skizze d. Verf.) u. s. w.

Abb. 156.

Wohl sicher der Antike und zwar dem Typus der kapuanischen und melischen Aphrodite, des Apollon Kitharödos, der römischen Viktorien und anderer derartigen, repräsentativ gedachten Figuren entlehnt ist dagegen eine andere Spielart des Stehens mit aufgestütztem Fusse. Diese unterscheidet sich nur dadurch von dem Standmotiv Donatellos, dass der hier ebenfalls nur schwach gehobene Fuss nicht seitwärts gestreckt, sondern näher an das Standbein gezogen und wohl auch gelegentlich, wenigstens in Fra Bartolommeos Profilfiguren, etwas mehr vorwärts gestellt wird. Wir kennen sie eigentlich schon aus gewissen nackten Frauenfiguren (vgl. Abb. 109), nur dass in diesen Fällen der für die weibliche Stellung bezeichnende Zug des eingeknickten Kniees hinzukommt. Jetzt handelt es sich jedoch vornehmlich um bekleidete Figuren, welche mit jenen nackten den für das Cinquecento charakteristischen Schwung der Haltung und die vornehme Lässigkeit teilen, die aber durch das Gewand eine breitere und mehr majestätische Wirkung bekommen. Das Eckige und Magere der quattrocentischen Davidfiguren verwandelt sich in volle, fliessend vermittelte Massen und flüssig bewegte Linien. Das nur schwach hervortretende Knie bekommt jetzt eine effektvoll berechnete Aufgabe im Rythmus des Kontraposto, die Beleuchtung desselben in der Malerei eine entsprechende Rolle in der Helldunkelwirkung der Farben. Schon im Quattrocento kann man vielleicht einzelne Versuche mit dieser Attitüde finden, wie etwa an der bemalten, einem „Schüler Donatellos“ zugeschriebenen Madonnenstatuette in Berlin (Klass. d. Kunst, Abb. S. 172). Was aber die Hochrenaissance, der der Typus jedoch wesentlich angehört, damit erzielte und erreichte, das zeigen vor allem die Draperiefiguren *Fra Bartolommeos* (z. B. seine Misericordia-Madonna v. J. 1515 in Lucca, Taf. im „Museum“, und sein Paulus in der Vatikanischen Pinakothek, *Abb. 157;* nach Les Arts Nr. 93, S. 15) und, im Anschluss an

Abb. 157.

Abb. 158.

diese, diejenigen von *Albertinelli* und *Andrea del Sarto* (*Abb. 158;* nach einer Phot. von Brogi; vgl. auch Künstl.-Mon., Abb. S. 20, 21, 47, 55). Die feierliche Wirkung wird bisweilen noch durch ein vom Quattrocento herübergekommenes Motiv erhöht: das gegen den Schenkel gestützte Buch. Im Vergleich mit den Davidfiguren des Quattrocento ist die veränderte Wirkung, infolge der künstlerischen Behandlung, weit grösser als die Umwandelung des Motives selbst. Die Stellung wird jetzt „klassisch", d. h. wirkt schöner und mächtiger als vorher, wird ins Pathetische, selbst ins Pompöse gesteigert.

Abb. 159.

Florenz war wohl unzweifelhaft die Heimat dieses „klassischen" Cinquecentotypus. Durch den Bildhauer *Girolamo Santacroce* wurde das Motiv nach Neapel gebracht und dort von ihm und *Giovanni da Nola*, wie es scheint, recht fleissig benützt (Ber. Kunststätt., Abb. S. 135, 140, 154 u. 163). In der römischen Kunst finden wir es z. B. an *Raffaels* Lucretia (im Stiche *Marcantonios*; Abb. bei Delaborde: La gravure, S. 111), an *Lorenzettis* Madonnenstatue am Grabdenkmal Raffaels im Pantheon und an drei der vier allegorischen Figuren an den Aldobrandini-Gräbern in S. Maria sopra Minerva (Taf. im „Museum"). Nördlich der Apenninen ist die Stellung häufig, wenigstens auf der östlichen „terra ferma" (z. B. bei *Garofalo*, *Ortolano*, *Romanino*, *Dosso Dossi*, *Correggio*). Der Einfluss dieser effektvollen Standform scheint in der Folgezeit nicht so gross gewesen zu sein, wie man es vielleicht erwartet hätte, jedenfalls nicht bei den massgebenden Künstlern. Ich führe folgende Beispiele an: *Berninis* heil. Bibiana v. J. 1626 *(Abb. 159)*, „der Krieg", Relieffigur von *Jean Goujon* an der Hoffaçade vom Louvre (Clarac: Musée de sculpture I, Taf. 40), *François Anguiers* Statue „die Stärke" im Louvre (ibid., III, Taf. 363 = *Abb. 160*), den Evangelisten Johannes von *van Dyck* in Berlin (Klass. d. Kunst, Abb. S. 41), die Statue des „Friedens" von *Canova* (*Abb. 161;* nach Künstl.-Mon., S. 82) und *Thorwaldsens* Mattheus-Statue (Künstl.-Mon., Abb. S. 70).

Abb. 160.

Abb. 161.

Wenn also diese für die Cinquecentokunst bezeichnende Form des Motivs, wie ich annehme, sich einem in der Antike häufig vorkommenden, statuarischen Typus anschliesst, so bleibt sie indessen nicht dabei stehen. Denn der Stand mit aufgestütztem Fusse nahm, wie wir ja schon (oben S. 85/6) gesehen haben, teil an der allgemeinen Entwickelung des Kontrapostos vom Einfachen und Ungekünstelten zu immer gedrehteren und kompliziер-

teren Stellungen. Hier genügt es jedoch, an einige besonders bezeichnende Beispiele zu erinnern, welche nicht ihren Platz im Zusammenhange mit der weiblichen Stellung finden konnten. Das erste derselben steht ganz vereinzelt da, wie ein verfrühter Vorstoss in einer Richtung, welche erst etwa achtzig Jahre später ansetzte. Ich denke an Abraham in der Gruppe der Opferung Isaaks am Kampanile zu Florenz, für welche *Donatello* (nebst Giovanni di Bartolo) im November 1421 eine Restzahlung erhielt (*Abb. 162;* nach Klass. d. Kunst, S. 16). Meines Wissens ohne Gegenstück in der Quattrocentokunst, scheint diese Figur *Michelangelo* zum Vorbild für seine unvollendete Mattheus-Statue, a. 1504/5, (*Abb. 163;* nach Klass. d. Kunst, S. 17) gedient zu haben, obgleich sich die schon bei Donatello recht gesuchte Haltung hier, ohne irgend eine

Abb. 162.

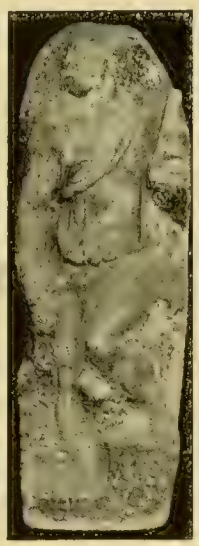


Abb. 163.

Abb. 164.

Abb. 165.

sichtbare oder begreifliche Motivierung, bis ins Krampfhafte steigert [1]). Etwa zehn Jahre später, d. h. ziemlich gleichzeitig wie *Raffael* bei seiner von wonnigem Glücksgefühl durchströmten Galathea (vgl. oben Abb. 110), wiederholt Michelangelo an seinem aufblickenden Sklaven (Klass. d. Kunst, Abb. S. 85) dieselbe gewaltsame Körperdrehung als Ausdruck eines hochpathetischen Schmerzes. Aber auch Raffael hatte schon drei Jahre früher als bei der Galathea, d. h. i. J. 1511, dieselbe Stellung an dem stattlichen Philosophen links im Vordergrunde der „Schule von Athen“ benützt (*Abb, 164;* nach einer Phot. von A. Braun). Schliesslich erwähne ich noch ein allbekanntes Beispiel der Verbindung der Körperdrehung mit der Aufstützung des Fusses: den stolz sich umblickenden Georg auf dem nach ihm benannten Madonnenbilde *Correggios* in Dresden (*Abb. 165;* nach einer Phot. von Bruckmann).

[1]) Eine Aktstudie Michelangelos in derselben, wenngleich in diesem Falle ganz ruhigen Stellung, und von derselben Zeit bewahrt das Louvremuseum (Klass. d. Kunst, Abb. S. XXIII).

Auf diesem letztgenannten Bilde zieht noch eine andere Figur, der auf das Christkind zeigende Täufer, die Aufmerksamkeit auf sich (*Abb. 166;* nach ders. Phot.) und zwar nicht nur durch seine für die Zeit und den Meister mehr als für den Charakter des Dargestellten bezeichnenden Eigenschaften geistiger und formeller Art, sondern auch, in diesem Zusammenhange, besonders durch seine Stellung. Sie ist nämlich, wie diejenige des schon (oben S. 97, in der Fussnote) erwähnten Pilgers auf dem Giovanni Bellini, bezw. Benedetto Diana zugeschriebenen Emmaus-Bilde, identisch mit der antiken Hauptform unseres Motivs: ein Stehen mit hoch aufgestütztem Fuss, vorgeneigtem Oberkörper und auf dem horizontalen Schenkel ruhendem Unterarm. Wie ganz anders, wie unnatik, wie unendlich viel malerischer wirkt indessen, dieser Übereinstimmung ungeachtet, auf Correggios Gemälde der junge und weichliche Galan der heiligen Jungfrau (ich nenne ihn wirklich so)!

Abb. 166.

Woher es kam, dass diese in der Antike so überaus gewöhnliche Stellung, in der Renaissancezeit und andauernd auch später so selten in Aufnahme kam, ist mir ein Rätsel. Zufällig, d. h. ganz unabhängig von antiken Vorbildern, ist wohl ihre Benützung in gewissen Fällen, wie z. B. an dem jungen Herrn rechts auf *Sebald Behams* Gemälde, „der verlorene Sohn", bei Dr. D. Burckhardt in Basel (*Abb. 167;* nach Clemen u. Firmenich-Richartz: Kunstausst. zu Düsseldorf 1904, Taf. 73) und an dem seine Pfeife gemächlich rauchenden Bauern auf einer Zeichnung von *Adriaen van Ostade* (Bode-Valentiner: Handzeichn. alt-holl. Genremaler, Taf. 19). Im Cinquecento beruhte vielleicht diese Zurückhaltung gegenüber der hübschen und bequem-gelenkigen Stellung auf den damals noch verhältnismässig beschränkten Kenntnissen von den alten Denkmälern. Aber auch später, d. h. bis die klassizistischen Bestrebungen der Kunst um 1800 die Nachbildung der Antike als erstes Gesetz aufstellten, gehört, meines Erachtens, die Stellung z. B. eines der Hirten in *Poussins* arkadischer Idylle im Louvre (Knackfuss-Zimmermann: Allg. Kunstgesch. III, Abb. S. 356 [1]) immerfort zu den Seltenheiten.

Abb. 167.

Zwar hat die antike Stehform ein Gegenstück in der modernen Kunst, welches gewissermassen ebenfalls die Rolle eines geltenden Typus gespielt hat, für den jedoch kaum antike Vorbilder vorhanden waren. Ich denke zunächst an die auf Wolken spielenden Engel und die am Throne Marias stehenden Engelkinder, die wir in Quattrocento-Bildern nicht sel-

[1]) Als Vorbild diente in diesem Falle wahrscheinlich die lysippische Hermes-Statue im Louvre (vgl. oben Abb. 136,1).

ten den kleinen Jesus und seine Mutter mit ihrem Gesang und ihrem (zumeist Pfeifen- und Mandolinen-) Spiel unterhalten sehen. Sie gehören wohl alle oder jedenfalls hauptsächlich der zweiten Hälfte des Jahrhunderts an [1]). Als Beispiele nenne ich nur einen der berühmten Engel aus *Melozzo*s Himmelfahrt Christi (*Abb. 168;* nach einer Phot. von Anderson in Rom) und die singenden, bezw. spielenden Putti auf dem Altarwerke *Mantegna*s in S. Zeno zu Verona (Klass. d. Kunst, Abb. S. 79) und auf demjenigen *Giovanni Bellini*s v. J. 1488 in der Frari-Kirche zu Venedig (*Abb. 169;* nach Künstl.-Mon., Abb. S. 87). Obgleich diese Stellung nicht nur durch den hoch auftretenden Fuss, welcher ja an und für sich nicht selten in der Renaissancekunst vorkommt, sondern auch und besonders durch die Vorneigung des Oberkörpers, mit jener antiken Pose übereinstimmt, so darf man wohl hier kaum mehr als etwa eine allgemeine Anregung von klassischer Seite annehmen. Infolge der Bequemlichkeit und als ein Ausdruck der musikalischen Erregtheit (vgl. oben S. 99 [2]), ist das Stehen mit aufgestütztem Fuss schon an und für sich eine passende Spielmannsstellung, und *Cima da Conegliano* benützt sie selbst bei dem die Geige spielenden Apollo (Samml. des Grafen A. Moltke; Krohn: Italienske Billeder i Danmark, Abb. S. 119). Ganz besonders natürlich erscheint diese Stellung eben beim Mandolinenspiel, weil das aufgestützte Bein dem Instrument zur Unterlage dienen kann. Und da die Mandoline ein modernes Instrument ist, ist wohl die dazu gehörige Stellung ebenfalls modern, wie die entsprechende Kitharödenstellung (vgl. oben Abb. 131) antik ist. Gegenstücke zu den genannten Quattrocento-Engeln sind irdische Mandolinenspieler, beispielsweise in den Illustrationen zu den Werken des Macrobius, Venedig 1513 (Hirth II, 568), auf Gemälden von *Dirk Hals* (Amsterdam Nr. 1082) und *Watteau* (Wallace-Museum zu London; Baldry, Abb. S. 37 u. 38) und auf Kupferstichen von *Chodowiecki* (Künstl.-Mon., Abb. S. 74 u. 75 [3]).

Abb. 168.

Abb. 169.

Jene lieblichen Musikanten-Putti, wenigstens in dieser intim genremässigen Auffassung, verschwanden indessen plötzlich wieder beim Eintritt des Cinquecento — vielleicht weil sie nicht zu dem „andante maestoso“ der Hochrenaissance passten. Anstatt

[1]) *Dürer*s musizierender Engelknabe derselben Art im Gebetbuch Kaiser Maximilians ist sicher aus der italienischen Kunst entlehnt (Hirth: Kulturhist. Bilderbuch I, Abb. S. IX).

[2]) Besonders deutlich auf dem genannten Altarwerke Mantegnas.

[3]) Das einzige mir aus der Antike bekannte Beispiel dieser Art ist das ein mandolinenartiges Instrument traktierende Mädchen auf einer Gemme in der Samml. Goethes (Furtwängler, Taf. 62,10).

ihrer erscheint das Christkind selbst, zumeist feierlich segnend oder noch feierlicher zum Himmel hinauf zeigend, nunmehr bisweilen mit aufgestütztem Fusse stehend. Ich habe Beispiele von *Mantegna* (Klass. d. Kunst, Abb. S. 109 = *Abb. 170,* u. 112), *Fra Bartolommeo* (Verlobung Katharinas im Louvre u. Pal. Pitti), *Sogliani* (Samml. Weber in Hamburg), *Sabbatini* (Louvre) und *Antonio Solario*, gen. „lo Zingaro" (W. Rolfs: Gesch. d. Mal. Neapels, Taf. 56), notiert. Die Form des Motivs ist aber in diesen Fällen die repräsentative, vornehmlich auf die Vorderansicht berechnete Spielart des Cinquecento, welche wir als die „klassische" bezeichnet haben.

Abb. 170.

Es liegt nicht in unserem Plane, allen Verschiedenheiten in der Form und Anwendung des aufgestützten Fusses in der italienischen Renaissancekunst nachzugehen. Abermals ohne Rücksicht auf die äussere Form des Motivs und auch diesmal ohne mich auf die italienische Kunst und die Renaissancezeit zu beschränken, will ich indessen noch an einige Fälle erinnern, wo die Benützung desselben gewissermassen eine typische Bedeutung erhielt, zunächst an die Aufstützung des Fusses auf die erste Stufe einer Treppe oder auf eine stufenförmige Erhöhung des Bodens [1]). Die erste und wichtigste Gruppe von so stehenden Figuren ist deutlicherweise höfischen Ursprunges, sei es nun dass dieselben zu der Aufwartung der Madonna oder zu der weltlicher Herrscher gehören. Ohne die Beispiele der beiderlei Arten von einander zu scheiden, führe ich sie in chronologischer Ordnung an: Johannes der Täufer auf dem wahrscheinlich in Italien gegen 1450 und für die Medici gemalten Marienbilde von *Roger van der Weyden* in Frankfurt a. M. (Reinach: Répert. de peint. I, Abb. S. 325); ein Hofmann neben dem Throne des Tyrannen bei der Marter des Evangelisten Johannes auf einem der Holzschnitte *Dürers* (v. J. 1498) zu der Apokalypse (*Abb. 171;* nach Klass. d. Kunst, S. 165); die beiden imposanten Seitenfiguren bei der Anbetung der Könige von *Bramantino*, Samml. Layard in Venedig (L'Arte IV, S. 96); mit der ganzen Würde der Hochrenaissance auftretende Heilige auf Altarbildern von *Fra Bartolommeo:* Verlobung Katharinas im Louvre, v. J. 1511, und im Pal. Pitti, v. J. 1512 (*Abb. 172;* nach einer Phot. von Alinari),

Abb. 171.

Abb. 172.

[1]) Ein frühes und zu keiner der folgenden Kategorien gehöriges Beispiel will ich nicht unerwähnt lassen: Judas beim Verkauf Christi in den „Sportelli" von *Fra Angelico.* Der Meister scheint durch die Stellung die Eile andeuten zu wollen, womit das Geschäft gemacht wird. Der Verräter geht nicht einmal in das Haus herein. Er ist eben gekommen und wird gleich wieder fortgehen, um seinen Verrat zu vollziehen.

auch in seinem Auferstehungsbilde v. J. 1516 in der letztgenannten Sammlung; der heil. Krieger bei *Holbeins* „Madonna von Solothurn", a. 1522 (Künstl.-Mon., Abb. S. 47); ein Hofmann bei der Krönung Pius' V. auf einem Relief am Grabmale dieses Papstes († 1572) in S. Maria Maggiore zu Rom; heilige Krieger auf den Altarbildern von *Rubens* in Grenoble, a. 1606—8 (Klass. d. Kunst, Abb. S. 35), und von *Guido Reni* in Bologna (Pietà v. J. 1616; Künstl.-Mon., Abb. S. 17); Hofleute bei der Krönung der Maria de' Medici von *Rubens*, a. 1621—25 (*Abb. 173;* nach Klass. d. Kunst, S. 243), und bei der Vermählung Ludwigs XIV. mit Maria Theresia 1660 von *Le Brun* (Hirth V, Titelbild); Barak vor Debora auf einem Gemälde *Solimenas* († 1744) in der Harrachschen Sammlung in Wien (Les Arts Nr. 93, Abb. S. 19) u. s. w. Weniger feierlich als lieblich sind wiederum die Frauen am Brunnen, welch ländliche Figuren ebenfalls ihren Ursprung in der Renaissancezeit haben: die Samariterin von *Moretto* in Bergamo (*Abb. 174;* nach einer Taf. im „Museum") und von *Annibale Carracci* in Wien und zwei Mädchen bei der Begegnung Eleazars mit Rebekka von *Poussin*, a. 1648, im Louvre. Eine dritte Gruppe, welche ich wegen des Stufenmotivs schon hier erwähne, gehört dagegen der Folgezeit an: Bildnisse von *van Dyck* (Klass. d. Kunst, Abb. S. 189, 285, 327, 347 u. 394), *Gonzales Cocques* (z. B. National Gallery I, Abb. S. 113), *Govert Flinck* (Meisterw. d. Rijks-Museums zu Amsterdam, Abb. S. 88) und wahrscheinlich noch von verschiedenen Anderen. In gewissen dieser Fälle bezeichnet sich der Dargestellte sehr sprechend als der Besitzer des Palastes, in den die Treppe führt, indem er mit vornehm gehaltener Höflichkeit den Beschauer zum Eintritt einladet (z. B. van Dyck in München: *Abb. 175;* nach einer Phot. von Hanfstaengl).

Abb. 173.

Abb. 174.

Abb. 175.

Noch für zwei oft dargestellte Heilige bekam das Motiv des aufgestützten Fusses im Cinquecento eine traditionelle Bedeutung. Erstens wurde die uralte Taufstellung (vgl. oben S. 103 fg.) sozusagen eine attributive Pose des Täufers [1]). Beispiele sind, um uns mit einigen we-

[1]) Seine Stellung auf dem oben erwähnten Marienbilde *van der Weydens* könnte mit ebenso gutem Rechte in dieser Gruppe angeführt werden. Sie ist, wie es scheint, ein ausnahmsweise frühes Beispiel der beiden Arten.

nigen zu begnügen, Altarbilder von *Timoteo Viti* in der Brera-Galerie, von *Palma Vecchio* in der Akademie zu Venedig (Künstl.-Mon., Abb. S. 78), das schon erwähnte von *Correggio* in Dresden (Abb. S. 166 oben) und Johannes als Einzelfigur von *Murillo* in Sevilla (*Abb. 176;* nach einer Phot. von Anderson). Dem heil. Rocchus kommt wiederum die Stellung wegen der Vorzeigung des Pestgeschwürs am Oberschenkel zu. Beispiele von *Giovanni Santi* (also schon aus dem Quattrocento!; L'Arte IV, Abb. S. 376), *Giorgione* (Marienbild in Madrid: *Abb. 177;* nach einer Phot. von Anderson), *Palma Vecchio* (Künstl.-Mon., Abb. S. 81), *Morando* (Nat. Gall. II, Abb. S. 43) u. A.

Abb. 176.

Die italienische Renaissance war das zweite goldene Zeitalter des aufgestützten Fusses als Kunstmotiv. Zur Erklärung dieser neuen Blüte haben wir den antiken Einfluss hervorgehoben, sind aber zugleich bemüht gewesen, die Selbständigkeit der italienischen Kunst der Antike gegenüber in der Anwendung dieses Motivs nachzuweisen. In der alten Kunst war das Standmotiv vorzugsweise eine hübsche und bequeme Ruhepose, in der Renaissance dagegen überwiegend eine repräsentative Schaustellung. Zugleich haben wir aber auch die Verschiedenheit der Früh- und der Hochrenaissance in diesem Punkte betont, d. h. einerseits die majestätische Vornehmheit und klassische Schönheit der Cinquecentokunst, anderseits ihr Streben nach bald sogar übermässig entwickelter, kontrapostischer Beweglichkeit in der Haltung.

Abb. 177.

Man könnte vielleicht meinen, dass das Vorkommen oder Fehlen eines solchen Details nur eine sehr geringe Bedeutung für die Kunstgeschichte hätte. Jedenfalls dürfte es aber für den denkenden Betrachter nicht ohne Interesse sein, dass die Künstler Mitteleuropas, wie ausgezeichnete Beobachter viele von ihnen auch waren, vor dem Ende des XV. Jahrh., so viel ich weiss, nur ganz selten auf den Gedanken kamen, von dieser im Leben so gewöhnlichen Stellung Gebrauch zu machen. Von meinen sehr wenigen Beispielen verdienen, ausser dem spärlichen Fortleben der Taufstellung des Johannes (vgl. oben S. 104), nur ein paar erwähnt zu werden: der Erzengel Michael als Besieger des Drachen, Relief am Chorpult der singenden Engel auf dem Genter Altar (Alt-niederl. Mal., Abb. 2 [1]) und der oben schon zwei Male erwähnte Johannes der Täufer von *Roger van der Weyden* in Frankfurt a. M, (Reinach: Répert. de peint. I, Abb. S. 325). Die Erklärung liegt wohl

[1]) Noch etwa hundert Jahre später tritt derselbe Engelfürst, hier ebenfalls als Drachenbesieger, in derselben Stellung auf: Gemälde eines unbekannten, französischen Meisters im Musée Calvet zu Avignon. Er steht indessen nichtsdestoweniger zugleich noch immer in mittelalterlicher Weise mit beiden Füssen auf dem höllischen Untier (Bouchot: Primitifs français, Taf. 62).

...L LABORATORY

darin, dass es nördlich der Alpen an dem fehlte, was in Italien reichlich vorhanden war, d. h. an dem Sinn für die durch das Gleichgewicht bedingte Körperhaltung und an der Anregung seitens der Antike. Und dass das Motiv seit dem Anfang des XVI. Jahrh. häufiger aufzutreten begann, hängt wiederum unzweifelhaft von dem jetzt überhandnehmenden italienischen Einflusse ab.

Abb. 178.

Was aber die Kunstgeschichte des aufgestützten Fusses diesseits der Alpen und nach dem Cinquecento selbst in Italien uns darzubieten hat, ist, so weit ich habe finden können, von verhältnismässig geringem Interesse und kann deswegen mit einigen historischen Andeutungen und einzelnen Bemerkungen als Beitrag zur allgemeinen Charakteristik des Motivs abgefertigt werden.

In der mitteleuropäischen Kunst des XVI. Jahrh. und in der Folgezeit beiderseits der Alpen beschränkt sich nämlich die noch (bezw. nunmehr) nicht seltene Benützung desselben vornehmlich auf die Wiederholung der italienischen Renaissancetypen, deren Verbreitung und Fortleben wir ja in einzelnen Fällen schon wahrgenommen haben. Ein Beispiel dieser Art verdient vielleicht noch einmal eine eingehendere Besprechung. Wir haben ja schon oben (S. 88) bemerkt, wie die Renaissance gleich bei ihrem ersten Auftreten in Mitteleuropa ein lebhaftes (und gewiss nicht ausschliesslich künstlerisches) Interesse für die unter verschiedenen Vorwänden vorgeführten, weiblichen Nuditäten weckte, welche die „weibliche“ Stellung mit sich brachten. Noch deutlicher wird aber der italienische Einfluss da, wo sich das Aufstützen des Fusses mit der Einziehung des Kniees verbindet. Solchen Beispielen (mit Benützung des Donatello-Motivs), wie der nackten Frau neben einem Tintenfass, Bronze von *Peter Vischer d. J.* bei H. Fortnum in Stanmore (*Abb. 178;* nach Künstl.-Mon., S. 60) und den schon genannten: Eva auf dem Holzschnitt *Sebald Behams* (Hirth: Der schöne Mensch, Taf. 184) und der törichten Jungfrau von *Urs Graf* (Ganz: Handzeichn. schweiz. Meister III, Taf. 20), liegen unzweifelhaft direkt oder indirekt italienische Vorbilder zu Grunde (vgl. den ebenfalls erwähnten Kupferstich Marcantonios; Kristeller: Kupferst. u. Holzschn., Abb. S. 257). Weitere Beispiele dieser massvolleren Form des Doppelmotivs sind etwa die Nymphe auf einem Relief aus der Nachfolge *Goujons* im Louvre (Hirth, op. cit., Taf. 21) und *Hubert Gerhards* Bavaria-Statue in der Rotunde des Hofgartens zu München (*Abb. 179;* nach Klass. Skulpt.-Schatz). Dieselbe Nachahmung fand aber auch die manierierte Eleganz der Spätrenaissance und die Körperverdrehung *Giovanni da Bolognas* (z. B. Venus in einer Götterversammlung, Zeichnung von *Joh. van Aachen*, Albertina Inv.-Nr. 3315, und eine allegorische Erzfigur auf dem Wittelsbacher Brunnen im Münche-

Abb. 179.

ner Residenzhof, „unter dem Einfluss *Peter Candids* (?)“ (Kunstdenkm. d. Kgr. Bayern I, Taf. 183).

Abb. 180.

Die mir zu Gesicht gekommenen, ganz seltenen Fälle, wo an männlichen und bekleideten Figuren d. XVI. Jahrh. ein Versuch zur Benützung der „klassischen“ Renaissanceform des aufgestützten Fusses (vgl. oben S. 110) vorhanden ist, sind dagegen zumeist der Erwähnung nicht wert [1]). Selbst als Triumphstellung spielt das Motiv immerfort in Mitteleuropa nur eine sehr untergeordnete Rolle. Wo es sich nämlich um die Niedertretung eines Besiegten handelt, ist der ausserdem nur selten in dieser Stellung auftretende heil. Georg meines Wissens im XVI. Jahrh. fast der einzige Vertreter der in Italien so zahlreichen Gruppe von alttestamentlichen, christlichen und mythologischen Siegern. Holbeins Drachenbesieger in Karlsruhe und sein Verhältnis zu Donatellos David wurde ja schon (oben S. 109) berührt. Sonst kann vielleicht nur *Burgkmairs* Georg v. J. 1519 in Augsburg (*Abb. 180;* nach Zeitschr. f. bild. Kunst XIX, S. 390) einen berechtigten Anspruch auf Erwähnung erheben. Auf dem schon genannten Wittelsbacher Brunnen v. J. 1575/6 tritt der antike Neptun-Typus in der Umbildung der italienischen Spätrenaissance auf (*Abb. 181;* nach Hirth, op. cit. III, Taf. 38).

Abb. 181.

Als die Glanzzeit des Grätschens in Mitteleuropa vorüber war, gewann indessen das Stehen mit aufgestütztem Fusse eine gewisse Bedeutung als eine energische Würdepose, eine Sieger-, Helden- und überhaupt Kraftstellung. So betrachtete vor allem *Rubens* diese Stehform (vgl. oben Abb. 150), während ihm dagegen das Stehen mit gekreuzten Beinen als eine weibliche Stellung galt. Als *Rembrandt*, bei einem gepanzerten Offizier in der Verleugnung Petri v. J. 1628 (Klass. d. Kunst, Abb. 3), den „miles gloriosus“ schildern wollte, liess er ihn mit dem Fuss hoch auftreten. In der schon (oben S. 107) erwähnten Verherrlichung des Prinzen Friedrich Heinrich von *Theodoor van Thulden*, a. 1648, trägt die breite Aufstützung des Beines wesentlich dazu bei, dem Dargestellten den Ausdruck von Mut und Entschlossenheit zu verleihen (*Abb. 182;* nach einer Skizze des Verf.). Einen

Abb. 182.

[1]) Ich nenne jedoch beispielsweise die Statue Ruperts d. Ä. von *Sebastian Götz* am Schloss zu Heidelberg (Kuhn: Allg. Kunstgesch., Plastik II, Abb. S. 615).

Helden ganz anderer Art, zugleich wieder eine zufällige Ähnlichkeit mit der antiken Hauptform des Motivs, zeigt uns dagegen *Jan Le Ducq* (1636—1683) mit dem Offizier in der Wachstube im Louvre (*Abb. 183;* nach einer Phot. von Champagne), der mit einer geschäftsmässigen Gleichgültigkeit inmitten seiner Kriegsbeute steht und den Fuss auf eine Tonne (voll Goldes?) aufstützt. Moderne Beispiele dieser Art sind etwa folgende: Hektor vor Paris und Helena auf einem Relief von *Thorwaldsen* (Künstl.-Mon., Abb. S. 18), *Schwanthalers* Arminius im hinteren Giebelfelde der Walhalla bei Regensburg (M. Schmid: Kunstgesch. d. XIX. Jahrh. I, Abb. S. 356), *H. V. Bissens* „Landsoldat", Standbild in Fredericia (Francis Beckett: Verdenskunstens historie, Abb. S. 280), und *Leibls* von Kraft strotzender Jäger v. J. 1875 in der Berliner National-Galerie (*Abb. 184;* nach Künstl.-Mon., S. 22).

Abb. 183.

Das letztgenannte Gemälde ist ein Bildnis (des Freiherrn Anton v. Perfall), und das, was wir über das Stehen mit entweder feierlich oder energisch aufgestütztem Fuss schon gesagt haben, macht es in voraus begreiflich, dass dieser Stehform auch eine Rolle als Porträtpose zu teil geworden ist. Zu dem oben (S. 116) berührten Treppenmotive kehren wir nicht mehr zurück. Dagegen muss ich hier an mein ältestes, zunächst ziemlich vereinzelt dastehendes Beispiel dieser Art erinnern, d. h. an die bronzene Statuette in der Sammlung Bonnaffé, in welcher man ein Selbstbildnis *Wenzel Jamnitzers* hat sehen wollen (*Abb. 185;* nach Gaz. d. Beaux-Arts 1897 I, Taf. z. S. 336) und wo der Dargestellte, wer er auch sei, so selbstbewusst in einer schwungvollen Haltung auftritt, den in den Mantel gehüllten Arm in die Seite stemmt und die andere Hand auf den prächtigen Bart legt, als wollte er den Beschauer auf denselben aufmerksam machen. In den panegyrischen Staatsporträts des XVIII. Jahrh. treten die grosstuerischen Fürsten bisweilen mit aufgestütztem Fusse auf, wie z. B. der Kurfürst Karl Philipp von der Pfalz auf dem pompösen Gemälde von *P. Goudreaux* in München (Alte Pinakothek, Nr. 1355). Mit Benützung dieser Stehform hat *Hans Tegner* eine Karikatur des spätbarocken Gottesgnadentums gemacht: in dem drolligen Paradebildnis des „Ulysses von Ithacia" unter den schon mehrmals zitierten

Abb. 184.

Abb. 185.

Illustrationen zu den Lustspielen Holbergs (*Abb. 186:* aus der Jubiläums-Ausgabe v. J. 1884).

Seine grösste Bedeutung für die Porträtkunst bekam aber unser Standmotiv erst in der Monumentalskulptur des XIX. Jahrh. Es wurde nämlich jetzt die bevorzugte Stellung der siegreichen Heerführer und der genialen Künstler. So stehen z. B. *Rauchs* Blücher v. J. 1826 in Berlin und „Belgrads Eroberer", Kurfürst Max Emanuel, von *Widnmann*, auf dem Promenadeplatz in München, um unter vielen nur an diese bekannten Denkmäler zu erinnern; so aber auch die Standbilder Schinkels in Berlin von *Fr. Drake* und in Neuruppin von *M. Wiese* (Zeitschr. f. bild. Kunst IV, Taf. z. S. 293, u. XX, Abb. S. 17) und *Schillings* Semper-Statue auf der Brühlschen Terrasse zu Dresden. Als passende Unterlage für den Fuss benützen die Krieger eine zerschossene Kanone oder eine Bombe, die Architekten wiederum ein Architravstück oder ein sonstiges Bauglied. Die bildenden Künstler stemmen gerne, nach dem Vorbilde der heiligen Bücherträger der Renaissance (vgl. oben Abb. 164 u. 172), ihr Zeichenbrett oder etwas derartiges gegen den Oberschenkel des aufgestützten Beines.

Abb. 186.

Die neuere Kunst betont überhaupt gerne in dieser Stellung den energischen Ausdruck. Heilbringende Macht kann sie bedeuten (wie in *Gustav Richters* Christus bei der Auferweckung von Jairi Töchterlein); aber auch drohendes Verderbnis (z. B. Apollo im Kampfe um den Leichnam des Patroklos von *Cornelius* in den Fresken der Münchener Glyptothek, Künstl.-Mon., Abb. S. 79, und *Steinles* Loreley in der Schackschen Galerie). Wo aber nicht ein Einfluss seitens der Antike die Wahl der Stellung bestimmt, ist das Motiv fortwährend, wie in der Renaissancekunst, merkwürdig selten eine einfache Ruhepose. Ausser dem jungen Herrn mit der Mandoline beim Feste des verlorenen Sohnes auf *Behams* Gemälde (oben Abb. 167), gehören meine meisten Beispiele dieser Art der vlämischen und holländischen Kunst des XVII. Jahrh. an. Es sind dies zumeist Bauern, Hausierer und ambulierende Leiermänner, bisweilen aber auch vornehmere Leute, z. B. wieder mit der Mandoline in der Hand.

Seit der Renaissance (incl. Guido Reni und Rubens) hat unser Motiv jedenfalls noch eine Episode eines gewissen Aufblühens gehabt: die des Neuklassizismus in der ersten Hälfte des XIX. Jahrh., was ja auch in Betracht der Beliebtheit desselben in der Antike nicht Wunder nehmen kann, besonders wenn man bedenkt, dass nunmehr nicht nur der klassischen Skulptur sondern auch den griechischen Vasenmalereien, in denen es so häufig vorkommt, ein begeistertes Interesse entgegengebracht wurde. Bei *Canova* ist es noch selten; seine Statue des „Friedens" (vgl. oben Abb. 161) schliesst sich, wie auch die Matthäus-Statue *Thorwaldsens*, Renaissance-Vorbildern an. Sonst gewinnt die antike, auf die Profilansicht berechnete Stellung mit stark gebogenem Knie und vorgebeugtem Oberkörper, recht oft auch mit über dem Schenkel ruhendem Arm,

eine bisher in der neueren Kunst nicht erreichte Bedeutung. Beispiele: *Ingres'* Oedipus v. J. 1808 im Louvre (*Abb. 187;* nach einer Phot. von Champagne), eine lauschende Frau bei Pauli Predigt, Zeichnung von *Cornelius* zur Berliner Friedhofshalle (Künstl.-Mon., Abb. S. 112), einige Figuren in *Genellis* „Leben eines Wüstlings" und „Leben einer Hexe", schliesslich ein sehr typisches, wenngleich späteres Beispiel: *Hildebrands* rastender Hermes, Bronzestatue in Weimar (*Abb. 188;* nach Künstl.-Mon., S. 25). Cornelius zählt sogar zu den Meistern, welche dieses Standmotiv am häufigsten benützt haben (Künstl.-Mon., Abb. S. 65, 66, 68, 69, 71, 74, 75, 78, 80, 101 u. 112).

Abb. 187.

Weil auch das Stehen mit gekreuzten Beinen in gleichem Masse wie das Motiv des aufgestützten Fusses, qualitativ wie quantitativ, einen überaus hervorragenden Platz im antiken Formenschatz behauptete, so erlangte diese Stellung ebenfalls in der neueren Kunst gewissermassen eine klassische Geltung und wurde zu denjenigen Zeiten mit besonderer Vorliebe gepflegt, wo die Kenntnis und die Bewunderung der alten Kunst den höheren Geschmack bestimmten oder jedenfalls beeinflussten. Die Geschichte derselben läuft somit in der Hauptsache parallel mit derjenigen des aufgestützten Fusses.

Die Wertschätzung, welche die antike Kunst dieser Stellung entgegenbrachte, beruhte, wenn auch nicht von Anfang an, so jedenfalls bald genug, in erster Reihe auf der entzückenden Lässigkeit, der rhythmisch fliessenden Schönheit, welche sie der Körperhaltung gab. Wenn das Stehen mit aufgestütztem Fusse kraftvollen Künstlern wie Skopas und Lysipp passte, so eignete sich das Stehen mit gekreuzten Beinen umsomehr für die in der alten Kunst so reichlich vertretene Richtung, welche, ursprünglich wohl im Anschluss an Praxiteles, einem einschmeichelnden Reize in der Gefühlsstimmung und den Formen huldigte.

Abb. 188.

Das Motiv scheint etwas früher als der aufgestützte Fuss in der griechischen Kunst Eingang gefunden zu haben. Zwar gibt Stephani in seiner Abhandlung „Der ausruhende Herakles" [1]) an, dass man es vor Phidias' Zeit vermieden habe. Indessen finden wir es, in dem nunmehr bekannten Denkmälerbestande, z. B. an dem auf seinen Stock gestützten Mann auf der bekannten, noch archaischen, aus Orchomenos und wohl aus dem Ende des VI. Jahrh. stammenden Stele *Alxenors* in Athen (*Abb. 189;* nach Collignon: Gesch. d. griech. Plastik I, S. 267). Auf dem Parthenonfriese kommt die Stellung bei ruhig und würdevoll im

[1]) In den „Mémoires de l'académie des sciences de St. Pétersbourg", VI e série, T. VIII (1854).

Gespräch mit einander begriffenen Männern schon wiederholte Male vor (Baumeister II, Taf. 33, 19 u. 22; 34, 44 u. 46), darunter auch — wie schon auf der Alxenor-Stele und noch lange nachher (wie z. B. wahrscheinlich [im ursprünglichen Zustande] an Asklepios vom Altar der Artemis in Magnesia aus dem letzten Viertel des III. Jahrh. v. Chr., jetzt in Berlin; Kekulé: Griech. Skulpt, Abb. S. 338) — in Verbindung mit dem Unterstützen der Achsel mittels eines langen Stabes. Dieselbe Bedeutung einer männlichen Würdestellung (beim Fehlen des Stabmotives) haben die gekreuzten Beine noch bei einem der Dichter auf dem spätrömischen Elfenbeindiptychon in der Nationalbibliothek zu Paris (*Abb. 190;* nach einer Phot. von A. Haseloff) und selbst noch in frühchristlicher Zeit bei einem Apostel auf der Elfenbeinpyxis in Berlin (Garrucci, VI, 440,1).

Abb. 189.

Von der Zeit Phidias' an bis zum Ausgang der antiken Kunst gehört das Stehen mit gekreuzten Beinen zu den gewöhnlichsten Stellungen und kommt, ganz so wie das Motiv des aufgestützten Fusses, bisweilen noch im Mittelalter, so lange die antike Tradition fortwirkt, zum Vorschein. Auch die fast unterschiedslose Anwendung dieses Motivs bei Figuren verschiedenster Art, d. h. nicht nur bei Menschen beiderlei Geschlechts und jedes Alters und Ranges, sondern auch bei Göttern und Göttinnen, Personifikationen und Naturwesen, ist in beiden Fällen so ziemlich dieselbe. Man lese Stephanis langes Verzeichnis von Beispielen! Nur macht er, wie auch Konrad Lange in betreff des aufgestützten Fusses, keinen genügenden Unterschied zwischen der höheren und der handwerksmässigen Kunstübung. Die letztere konnte sich ja manches erlauben, was der ersteren versagt war. Aber selbst in der Vasenmalerei hatte die Freiheit gewisse Grenzen. Stephani zufolge stehen die ernstesten Götter, Zeus und Pluto, nie so, und nur ausnahmsweise dann und wann Poseidon, Hephaistos und „vielleicht selbst Ares". Wegen der Schlaffheit dieser Stellung waren Winckelmann und Stephani ihr nicht hold. Dieser findet sie eines energischen, gegen sich selbst strengen Charakters unwürdig und jener meint, die Griechen hätten sie an einer Heldenstatue getadelt. Ich glaube indessen, dass diese Ansichten nicht vollständig der antiken Auffassung entsprechen. Denn erstens war ja die Stellung anfangs, wie es scheint, eine Würdepose und zweitens war sie, nebst dem Stehen mit aufgestütztem Fusse, eine von der Palästra wohlbekannte Raststellung der Epheben, und konnte also kaum von vorne herein für ein Zeichen der Verweichlichung gehalten werden. So trifft man sie bisweilen bei dem Jäger Meleager (Reinach: Statuaire I, Abb. S. 479), wie auch an den kecken Argonauten bei der Befreiung des Phineus von den Harpyjen, auf der Vase der Sammlung Jatta in Ruvo (Reinach: Vases peints I, Abb. S. 119), und bei den Abenteuern im Bebrykerlande auf der Fikoronischen Cista (Baumeister

Abb. 190.

I, Abb. S. 454) und bei anderen derartigen Figuren. Deswegen wurde sie auch, nebst dem aufgestützten Fusse, eine den Gott der Palästra, Hermes, auszeichnende Pose. Erst in zweiter Reihe kommen, so scheint es mir, die weichlicheren Götter, wie Apollo, Dionysos (z. B. *Praxiteles'* Statue in Elis; Collignon II, Abb. S. 316) und Eros. Unter den Göttinnen kommt das Motiv (Stephani zufolge) vor allem der Athene, der Artemis, der Aphrodite und der Hygieia zu.

Abb. 191.

Abb. 192.

Wenigstens in der Römerzeit wurde das Motiv, gewiss wegen seiner für stimmungsvolle Eindrücke empfänglichen Passivität, als ein Ausdruck des musikalischen Genusses benützt. In dieser Stellung lauscht z. B., auf einem schon (S. 6) erwähnten Wandgemälde der Casa dei Vettii in Pompeji, Diana dem inspirierten Saitenspiel ihres göttlichen Bruders (*Abb. 191;* nach Herrmann-Bruckmann: Denkm. d. Mal. d. Altert.); so auch, auf einem Sarkophage, Athene dem musikalischen Wettstreite der Musen und Sirenen (Baumeister III, Abb. S. 1646); auf einer pompejanischen Wandmalerei (*Abb. 192;* nach Engelmann: Bilderatlas z. Homer, Ilias, Taf. X, 49) und auf der sehr späten Elfenbeinpyxis im Dome zu Xanten wiederum ein junger Mann, bezw. eine von den Töchtern des Lykomedes dem Saitenspiel des Achilles, jener auf den Stuhl des Spielenden gestützt, diese sich gegen seine Schulter lehnend. Auf gewissen frühchristlichen Sarkophagen (Garrucci V, Taf. 370,4; 371,2 = *Abb. 193;* u. 5) sieht man vielleicht ebenfalls als lauschend (oder wohl eher als durch ihr Beisein inspirierend) gedachte, weibliche Gestalten vor ehrwürdigen, sitzenden Greisen (Dichtern oder Gelehrten) in dieser Stellung dastehen. Wahrscheinlich stellen sie Musen vor. Denn auch diese kreuzen, jedenfalls in der spätantiken Kunst, gerne die Beine, so z. B. nicht weniger als fünf von ihnen auf dem Musensarkophage im Louvre (Reinach: Statuaire I, Abb. S. 93), wo übrigens ihrer zwei in der eben erwähnten Weise vor ihren alternden Günstlingen stehen. Nur die heroisch gesinnte Melpomene erscheint auch hier in ihrer gewöhnlichen Pose, mit aufgestütztem Fusse. Vielleicht ist Euterpe, die Flötenspielerin, unter den Schwestern diejenige, welche am liebsten mit übereinander geschlagenen Beinen auftritt (z. B. Reinach I, Abb. S. 149 u. 265; *Abb. 194*: nach „Beschr. d. ant. Skulpt.", Berlin, S. 95).

Abb. 193.

Aus einer näheren Untersuchung, wozu mir jedoch die Befähigung fehlt, dürfte

sich ergeben, dass die ausserordentliche Beliebtheit unserer Pose vor allem den späteren Zeiten der antiken Kunstgeschichte, einschl. der hellenistischen Epoche, angehört. War sie aber zuerst die Stellung würdiger Männer von Stande, so wurde sie nachher vornehmlich die Lieblingspose der blühenden Jugend in Stunden völliger Musse und stillen Wohlbefindens. Darin spiegelt sich eine weichlich-passive Lust, ein idyllisch-behaglicher Genuss des Daseins ab. Die Pose steht Paris entschieden besser als Hektor. Sie wurde der Kunstausdruck des antiken „dolce far niente“, und als der bukolische Geschmack in die Mode kam, wurde sie ein beliebtes Motiv für die Darstellung des bedürfnislosen Glückes des Natur-, d. h. des Hirtenlebens. Die Idee wurde zwar zunächst, wie es scheint, in mythologischer Umkleidung, nämlich in den noch, bezw. besonders in der römischen Zeit sehr beliebten Satyrknaben, verkörpert (*Abb. 195:* Statue aus der Sammlung Borghese „im Stile des Praxiteles“, Louvre Nr. 263; nach einer Phot. von Champagne; vgl. auch Reinach I, Abb. S. 396—417), später, vielleicht nicht früher als in der Römerkunst, in wirklichen Hirtenfiguren (eine Statue in der Samml. Giustiniani: *Abb. 196;* nach Clarac IV, Taf. 741). Wie sich das Stehen mit aufgestütztem Fusse für Leier- und Mandolinenspieler eignet, so das Stehen mit gekreuzten Beinen für das Flöten- und Pfeifenspiel — den Zeitvertreib des ländlichen Lebens. Dabei lehnt sich der Ellenbogen, sowie überhaupt gerne bei dieser Stellung der eine Arm, gegen irgend eine Stütze, in den hier in Betracht kommenden Fällen gewöhnlich einen Baumstumpf. Die Hirten der römischen Reliefs stützen sich jedoch in der Regel auf den Stab, zumeist so, dass der eine Ellenbogen auf der anderen Hand, diese wiederum auf dem Ende des Stabes ruht. Ein typisches Beispiel ist der Hirt auf dem spätrömischen Endymion-Sarkophage im Louvre (Reinach I, Abb. S. 61), welcher genau in dieser Weise noch auf einer Miniatur der späten Vatikanischen Vergilius-Handschrift, cod. lat. 3867 (*Abb. 197;* nach einer Phot. d. Verf.), auf frühchristlichen Sarkophagen (z. B. Garrucci V, Taf. 359, 2 u. 3 = *Abb. 198*; 363, 1 u. 3; 366,1; 394,8; 403,2) und sogar noch in den Genesismosaiken v. XIII. Jahrh. in S. Marco zu Venedig wiederkehrt (Taf. VI, 42, in meinem Buche). In diesem letztgenanntem Falle ist sein Auftreten durch frühbyzantinische (bezw. orientalisch-frühchristliche) Miniaturen vermittelt worden (vgl. oben S. 81).

Abb. 194.

Abb. 195.

Abb. 196.

Abb. 197.

Aber auch abgesehen von diesem besonderen, durch die Armhaltung bestimmten Hirtentypus ist das Stehen mit übereinander geschlagenen Unterbeinen in der spätantiken und frühchristlichen Kunst, als die Hirtenstellung par préférance, überaus gewöhnlich. Ich kann mich einfach mit einem Hinweis auf das grosse Werk Garruccis begnügen (Bd. II, Taf. 79,1; 82,1; 85,4; 91; III, 175,9; IV, 218,2; 239,6 u. 7; 270,1 u. 2; V, 296,2; 304,4; 401,7; VI, 467,4). Die mystische Verbindung der bukolischen und elyseischen Ideen in der heidnischen Spätzeit kam noch in der frühchristlichen Sepulkralkunst den Hirtendarstellungen zu gute. Man sah wohl in ihnen eine Hindeutung auf die selige Ruhe nach dem Tode auf den elyseischen Gefilden. Die eben in der ersten christlichen Zeit stark wachsende Vorliebe für solche Bilder hatte aber eine noch stärkere Grundlage in der Idee des guten Hirten.

Abb. 198.

Abb. 199.

Wir können aber diesen Hirtentypus nicht verlassen, ohne schon in diesem Zusammenhange auch von seinem weiteren Fortleben zu sprechen.

In einer Miniatur der Vatikanischen Kosmas-Handschrift (Garrucci III, 142,2), VI—VII. Jahrh., ist der erste Hirt, Abel, auf diese Weise abgebildet. Er kehrt noch im laurentianischen Exemplar desselben Buches, Florenz, X. Jahrh., und nachher, noch immer aus derselben Bilderredaktion zum Kosmas Indikopleustes stammend, auch in den zwei griechischen Oktateuchen der vatikanischen Bibliothek, Nr. 747 aus dem XI. und Nr. 746 aus dem XII. Jahrh., wieder. Im Abendlande finden wir mehrfach dasselbe Standmotiv, z. B. im Utrecht-Psalter, aus den zwanziger Jahren des IX. Jahrh., nämlich in der Illustration zum 50. Psalm, wo der reiche Mann, als Hirt inmitten seiner Heerde stehend, seinem Diener befiehlt, das einzige Schaf des armen Mannes zu rauben (*Abb. 199;* nach A. Springer: Die Psalter-Illustration im frühen Mittelalter, Taf. 5). Hier kann es zwar fraglich sein, ob eine Hirten- oder eine Herrenstellung gemeint sei. Der reiche Mann stimmt nämlich in seiner Haltung fast dermassen mit Herodes beim Kindermorde im Trierer Egbert-Kodex, Ende d. X. Jahrh. (*Abb. 200;* nach *Kraus*, Taf. 13), überein, als hätten sie beide ein gemeinsames (frühchristliches) Urbild gehabt. Aus der romanischen Kunst erwähne ich einen Hirten bei der Verkündigung der Geburt Christi, Deckengemälde in der Kirche zu Zillis an der Via Mala in Graubünden (Mittheil. d. antiqu. Gesellsch. in Zürich XVII, VI, Taf. 2), aus Italien zwei ähnliche in der gleichnamigen Szene auf dem Elfenbeinantependium im Dome zu Salerno (Venturi zufolge aus dem Ende d. XII. Jahrh.; Storia dell'arte ital. II, S. 620) und die kleinen Hirtenfigu-

Abb. 200.

ren, welche das Rankengewinde der Absidenmosaik von S. Clemente in Rom beleben (Zimmermann: Giotto I, Abb. S. 125) und welche gewiss nach frühchristlichen Vorbildern kopiert sind. Die Entstehungszeit dieser Mosaik ist streitig. Zimmermann verlegt sie gar auf den Anfang des XII. Jahrh. Noch etwas jünger sind wahrscheinlich die Atriummosaiken von S. Marco in Venedig, wo einer von den Brüdern Josephs mit verschränkten Beinen steht.

Abb. 201.

Macht sich in den bisher erwähnten Beispielen die Benützung antiker Vorbilder merkbar, so lebte, wie es scheint, die Auffassung, dass die kreuzende Beinstellung eine passende Hirtenpose sei, auch noch später fort, als man die ursprünglichen Vorbilder und ihre Kopien nicht mehr kannte. So steht auf dem Tympanonrelief d. XII. Jahrh. in der „Porte Sainte-Anne", Notre-Dame zu Paris (Vitry u. Brière: Sculpt. franç., Taf. 46), und auf französischen Elfenbeinen d. XIV. Jahrh. im Victoria and Albert Museum (Abb. im „Portfolio of Ivories") und im Bargello, Florenz (Les Arts Nr. 32, Abb. S. 22), je ein Hirt bei der Verkündigung; so einer von den Brüdern Josephs, wie dieser in den Brunnen gesenkt wird, in einer Miniatur der „Antiquités des Juifs", Bibl. nat. zu Paris, f. franç. 247, um 1400 (Publ. d. Dép. des manuscr., Taf. 2); so ein Hirt im Juli-Bilde des „Breviarium Grimani", Ende des XV. Jahrh.; so der verlorene Sohn als Schweinehirt auf einem Stiche von *Sebald Beham* („Kupferstich-Kabinet" II, Taf. 35); so auch noch Hirten auf einem Gemälde *Rubens'* (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXIII, Abb. S. 183) und auf einer Radierung von *Berchem* (*Abb. 201;* nach Hirth V, 2325) u. s. w. Aus der italienischen Renaissancekunst nenne ich unter vielen Beispielen nur einen von den Hirten in *Benozzo Gozzolis* Riccardi-Fresken, a. 1459/60, und einen von den Brüdern Josephs in der „Bibel *Raffaels*" (Klass. d. Kunst, Abb. S. 110). Wo und in welchem Grade die Neubelebung des antiken Einflusses in den letzteren Fällen zu der Wahl der Stellung mitgewirkt haben mag, brauchen wir nicht zu entscheiden.

Wir haben uns von den Hirten verleiten lassen, dem Nachleben der kreuzenden Beinstellung weit über das Mittelalter hinaus zu folgen, und müssen jetzt wieder zu der spätantiken und frühchristlichen Kunst zurückkehren, zunächst um die sonstige Verknüpfung dieser Stellung mit den Jenseitsideen zu beachten. Solches bezeugen die heidnischen „Genien der ewigen Ruhe" (vgl. unten Abb. 210; auch Reinach: Statuaire II, Abb. S. 402) und das, wie Furtwängler (Roschers Lexikon I, 1, Sp. 1370) annimmt, auf Platons „frühere und mehr poëtische Dialoge" zurükzuführende, kindliche Liebespaar Amor und Psyche, welch idyllische Gruppe, als ein Symbol der erlösenden Liebe Gottes zu der menschlichen Seele, in die frühchristliche Sepulkralkunst überging. Beispiele dieser Anwendung unseres Motivs bieten von heidnischer Seite z. B. eine Onyxgemme in St. Petersburg (Furtwängler: Antike Gemmen, Taf. 42,51), eine griechische Statuettengruppe aus Terrakotta (Furtwängler: Samml. Sabouroff, Taf. 135), eine spätgriechische und zwei römische Marmorgruppen in Dresden (*Abb. 202;* nach Clarac IV, Taf. 652) und

Berlin („Beschreibung", Abb. S. 66 u. 67) und ein Grabrelief im Louvre (Reinach I, Abb. S. 80) u. s. w.; von christlicher Seite gewisse Sarkophagreliefs (z. B. Garrucci V, 357,1, 395,3 = *Abb. 203*). Infolge der mystischen Ideen der nachklassischen Zeit verwandelte sich Eros geradezu in Thanatos (z. B. Reinach I, Abb. S. 358 u. 360; C. Robert: Antike Sarkophagreliefs III,1, Taf. 6,24, 12 u. 13; Baumeister II, Abb. S. 1413), und die in Erotengestalt abgebildeten Todesgenien fanden bekanntlich ebenfalls auf den christlichen Sarkophagen eine bereitwillige Aufnahme (z. B. Garrucci V, 297,1 u. 2; 299,2; 394,7; 403,1 = *Abb. 204*). Zu diesem Typus mit dem traurig-müde geneigten Kopfe und der um die entgegengesetzte Schulter greifenden Hand gehört nun auch in der Regel das Kreuzen der Beine, wie ausserdem das Unterstützen der einen Achsel mit der umgestürzten Fackel.

Abb. 202.

Abb. 203.

Im Vorbeigehen will ich in betreff der Todesgenien noch hinzufügen, dass das Auffallende in ihrer Erscheinung, wie auch der symbolische Tiefsinn, der sich darunter zu verbergen schien, zu verschiedenen Zeiten zur Nachahmung lockte. Beispiele: zwei Reliefs des Meisters *Wiligelmus* an der Fassade des Domes zu Modena, wo die Jahreszahl 1099 wohl auch die ungefähre Entstehungszeit dieser Skulpturwerke angibt (Zimmermann: Oberitalische Plastik, Abb. S. 38), das Grabmal Galeazzo Pandones († 1514) in S. Domenico zu Neapel (Ber. Kunststätt. II, Abb. S. 133) und dasjenige der Stuarts von *Canova* in der Peterskirche (*Abb. 205;* nach einer Phot von Alinari).

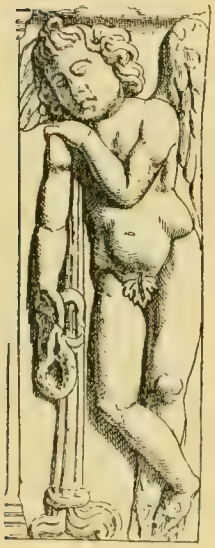


Abb. 204.

Abb. 205.

Gegen den Ausgang der Antike finden wir also die Verbindung der gekreuzten Beine mit jener besonderen Form der Aufstützung des Körpers wieder, welche wir schon aus der beginnenden Entwickelung unseres Motivs im VI. und V. vorchristlichen Jahrhundert kennen. Waren es aber vormals würdige Männer, welche auf diese Weise dastanden, so sind es jetzt kleine Kinder. Nach der Deutung Julius Langes (Udvalgte Skrifter II, S. 67) von einer Stelle bei Aristophanes wurde einem in Griechenland „in der guten, alten Zeit" von Kindesbeinen an das Sitzen und Stehen mit übereinander geschlagenen Beinen abgewöhnt [1]), und „es wurde", wie Winckelmann behauptet

[1]) Diese Deutung ist indessen keineswegs über alle Zweifel erhaben. An der betreffenden Aristophanes-Stelle (Nubes v. 966, 974) wird von den Erziehungsgrundsätzen der guten, alten Zeit (etwa der der

(C. L. Fernows Ausg. v. J. 1808, VII, S. 103), „dergleichen Stand auch an einem Redner für unanständig gehalten, so wie es Pythagoras (im VI. Jahrh. v. Chr.) missbilligte, den linken Schenkel über den rechten zu legen“ — wohl wegen des Mangels an Achtung Anderen gegenüber, den eine so lässige Haltung kundgibt? Man darf wohl annehmen, dass diese Anstandsregel vor allem eben den Kindern galt. Schon auf dem Parthenonfriese steht jedoch ein Knabe mit gekreuzten Beinen im Gespräch mit einem Manne mindestens mittleren Alters, und nach den Kunstdarstellungen zu urteilen verlor jene Sitte bald nachher jede Gültigkeit. Zuletzt kreuzen vornehmlich eben die kindlichen und ganz jugendlichen Figuren die Beine, so z. B. überhaupt gerne die Eroten der spätrömischen Kunst (vgl. etwa Reinach I, Abb. S. 100 u. 101).

Abb. 206.

Wir sind vielleicht sogar berechtigt, diese Bemerkung zu verallgemeinern. Wenn wir in der sonst ziemlich unterschieds- und entwickelungslosen Masse von Beispielen des aufgestützten Fusses in der antiken Kunst eine steigende Reihe vom müden Ausruhen nach dem Kampfe bis zum Triumphe der römischen Weltherrscher wahrnehmen, so zeigt dagegen das Motiv der übereinander geschlagenen Beine eine Neigung zu sinken oder jedenfalls sich immer mehr nach unten zu verbreiten. Anfangs eine Attitüde der sozialen Auszeichnung und Autorität, wurde es zuletzt nicht nur die typische Hirten- und Kinderstellung, womit sich immerhin ein idealer Gehalt verband, sondern eine Pose, die man (wie es schon Stephani bemerkt hat) sogar für Pädagogen und (wie ich hinzufüge) für ganz gemeine Sklaven passend fand. Beispiele der letzteren finden sich jedenfalls in den Terenz-Illustrationen (Publ. d. Pariser Nat.-Bibl., Taf. 4, 17 u. 19 = *Abb. 206*), welche Bilderredaktion uns allerdings nur aus karolingischen und überhaupt frühmittelalterlichen Kopien bekannt, zweifellos aber spätantiken Ursprunges ist. Unser Motiv verlor also seine auszeichnende Bedeutung und behielt nur die allgemeinmenschliche, d. h. die der sich nur um sich selbst kümmernden Bequemlichkeit. Kurz, es ging ihm ähnlich wie dem Stehen mit aufgestütztem Fusse in der niederländischen Sittenmalerei des XVII. Jahrh. (vgl. oben S. 121).

Abb. 207.

Beim Verlassen des heidnischen und beim Betreten des christlichen Kunstgebietes nehmen wir sogleich — der Musen, Hirten, Amor und Psyche-Gruppen und Todesge-

Perserkriege) gesprochen. Damals verbot der Anstand den Knaben in der Schule des Kitharisten mit aneinander gepressten Schenkeln zu sitzen (*τὼ μηρὼ μη ξυνέκοντας*); sie mussten „den Schenkel vorwärts strecken“ (*τον μηρὸν ἔδει προβαλέσθαι*). Aus so unklaren Worten dürfte aber kein weiter gehender Schluss erlaubt sein, als dass die ältere Erziehungsweise auch in betreff der Körperhaltung strenger war als die zur Zeit der Abfassung der „Nubes“ geltende (das Stück wurde im J. 423 aufgeführt).

nien ungeachtet — ein Nachlassen des Vorkommens unserer Stellung wahr. Das Motiv ist, ausserhalb jener Kreise, schon in der frühchristlichen Kunst eher selten als gewöhnlich. Ich erinnere hier nachträglich an die Krieger, welche auf Sarkophagreliefs unter dem leeren Kreuze Christi stehen (Garrucci V, 350,3; 351,1; 353,1; 401,1 = *Abb. 207*) und die, wie man — wohl mit Recht — annimmt, die Wächter des heiligen Grabes vorstellen. Auf der noch frühchristlichen Elfenbeinfibula des heil. Caesarius in Arles (Garrucci VI, 479,17) lehnen sie in der Tat in der nämlichen Stellung an dem in der Form eines Freibaues gestalteten Grabe Christi. Immer noch mit gekreuzten Beinen stehen diese Wächter so spät wie auf der karolingischen Elfenbeintafel im Bargello zu Florenz, welche den Besuch der Frauen am Grabe darstellt (*Abb. 208;* nach Graeven: Elfenbeinwerke in Italien, Phot. 25). Zu diesen schläfrigen Wächtern passte der aufgestützte Fuss, die Wächterpose des Argus, nicht!

Abb. 208.

Schliesslich will ich noch ein Beispiel des Kopierens antiker Vorbilder im Mittelalter anführen, wiederum ein Liebespaar wie Amor und Psyche, welches man an den oben (S. 105) genannten byzantinischen Elfenbeinkästchen findet, nämlich Mars und Venus, repräsentativ neben einander stehend, er in der „Kreuzbeinstellung“ und der Geliebten das Kinn kosend. Beispiele: „Veroli-Casket“ im Victoria and Albert Museum, ein Kästchen in Bologna *(Abb. 209)* und ein Relief von einem solchen in Liverpool (Graeven: Elfenbeinwerke in England, Phot. 13). Diese Gruppe ist einem spätantiken Bildtypus nachgeahmt, von dem uns im Museum zu Brescia ein Beispiel bewahrt ist (Elfenbeinrelief mit „Virbius und Diana“). Auch bei einer Quellennymphe (?) kehrt an diesen Kästchen die antike kreuzende Beinstellung wieder.

Abb. 209.

Bekanntlich spielen in der antiken Kunst die Schemata, d. h. die Kunstformeln, welche teilweise die lange Reihe von Jahrhunderten hindurch unzählige Male wiederholt wurden, eine sehr grosse Rolle, sei es, dass sie ihrer Schönheit wegen beliebt waren oder eine Gemütsbewegung bezeichnen sollten. Selbst von den grössten Meistern respektiert und weit davon entfernt deren Schöpferkraft zu lähmen, dienten sie den weniger begabten Künstlern zur Stütze und trugen so zu der erstaunlichen Durchschnittshöhe der alten Kunst bei. Den wichtigsten Teil dieses Nationalschatzes von traditionellen Kunstmotiven bilden nun eben die Stellungen und die sich mit diesen auf verschiedene Weise verbindenden und sie komplettierenden Gebärden. Mit der Körperhaltung zusammen geben sie das Gesamtbild eines Menschen in der gegebenen Situation. Erst in zweiter Linie, wenn überhaupt, kommt der Gesichtsausdruck in Betracht, ja in der Kleinkunst in der Tat zumeist gar nicht.

Ein treffliches Beispiel einer solchen typischen Kombination von Körperhaltung,

Gestus und Beinstellung bieten uns die Todesgenien, welche mit der einen Hand um ihre entgegengesetzte Schulter greifen (vgl. oben Abb. 204), während dagegen die ebenfalls geradezu attributive Gebärde der Genien der ewigen Ruhe in dem müden Legen der Unterarme auf den Scheitel besteht (*Abb. 210;* nach Clarac: Musée de sculpt. III, Taf. 300). Es ist dies eine Vordoppelung der antiken Gebärde des Ausruhens und des Schlafens [1]). Am häufigsten verbindet sich aber die kreuzende Beinstellung mit einer Armhaltung, welche nicht nur zu den gewöhnlichsten der Antike zählt, sondern auch in der neueren Kunst öfter als irgend eine andere im Zusammenhange mit den Ruhestellungen und repräsentativen Posen vorkommt: das Stemmen des Armes in die Seite — in der alten Kunst gewöhnlich zu einem leichten Halten der nicht selten umgedrehten Hand auf oder an der Hüfte (oder zum Ruhen des Unterarmes auf dem Rücken) gemildert. Wir moderne Menschen sind gewöhnt, diese Gebärde für einen Ausdruck des Stolzes zu halten, und eine solche Bedeutung fehlt ihr gewiss auch in der klassischen Kunst nicht. Hier ist sie aber vornehmlich nur bequem und anmutsvoll und passt darum vorzüglich zu dem Stehen mit verschränkten Beinen. Dagegen galt bei den Alten das hohe Anfassen des Stabes, des Speeres oder des Szepters vor allen anderen Gebärden als das Zeichen des stolzen Machtbewusstseins, weshalb es in der Kunst der Herrschergestus, die „Imperatorgebärde“ wurde. So umfasste z. B. der isthmische Poseidon des Lysipp seinen Dreizack (vgl. Abb. 121 oben). Als Beispiele der Vereinigung dieser letzteren Gebärde mit den gekreuzten Beinen nenne ich Bellerophon auf einem ziemlich späten griechischen Vasengemälde in München (*Abb. 211;* nach Baumeister I, S. 303), wo er in dieser zugleich anmuts- und hoheitsvollen Stellung seine Braut in Empfang nimmt, einen würdig stehenden Mann mit Thyrsosstab am Marmorkrater des *Salpion* in Neapel (Engelmann: Ovid, Taf. 5,32) und den schon erwähnten Mars auf den byzantinischen Elfenbeinkästchen (s. oben Abb. 209). Auch lassen sich die beiden letzteren Gebärden an einer und derselben Figur mit der kreuzenden Beinstellung verknüpfen. Beispiele: ein jugendlicher Held auf einer Gemme in Berlin (Furtwängler, Taf. 37, 10); Athene auf einem pompejanischen Wandgemälde, wo der kleine Herkules die Schlangen erwürgt (Springer-Michaelis, Abb. S. 290), und auf dem Sirenensarkophage (Baumeister III, Abb. S. 1646); Narcissus auf einem der Philostratischen Gemälde (Brunn, S. 189) und der junge Aktäon, welcher die badende Diana begafft, Relief auf

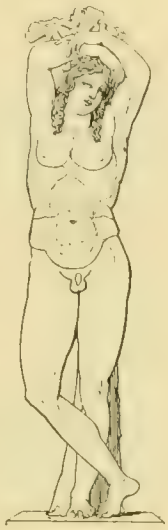


Abb. 210.

Abb. 211.

[1]) Auch die einfache Gebärde wird zuweilen mit der kreuzenden Beinstellung verknüpft; Beispiele: ein junger, auf seinen Stab sich stützender Mann auf einem Vasengemälde in Berlin, Nr. 3240, und Apollo auf einem spätrömischen Elfenbeinrelief in der Nationalbibl. zu Paris (Venturi: Storia dell' arte ital. I, Abb. S. 400).

einer späten Elfenbeinpyxis im Bargello zu Florenz. Leichtsinn und Selbstgefälligkeit sollen wohl die lässige Beinstellung und die auf der hervortretenden Hüfte ruhende, auswärtsgekehrte Hand bedeuten, Unverschämtheit vielleicht wiederum der fürstliche Griff um den Speer — es fehlt dem Schlingel eigentlich nur das Monokel!

Schliesslich dürfen wir die Auswanderung der klassischen Stellung nach Indien während der sog. Gandhâra-Periode (etwa mit der Zeit um Christi Geburt beginnend bis zum IV. Jahrh.) nicht unerwähnt lassen (vgl. Grünwedels „Buddhistische Kunst in Indien", Abb. S. 85 u. 102 fg.). Sie folgte selbstverständlich nur der Verbreitung des antiken Einflusses überhaupt und sie erscheint selbst in diesen fernen Gegenden in der echt griechischen Verbindung mit der an der Hüfte ruhenden Hand (ibid., Abb. S. 104). Ob der brahmanische, als flötenspielendes Kind, mit gekreuzten Beinen stehend dargestellte Krischna von den hellenistischen Satyren- und Hirtenknaben herstammt, ist dagegen eine Frage, deren Beantwortung ich Kennern überlassen muss.

Aus der byzantinischen Kunst, aus der abendländischen des früheren Mittelalters, aus der italienischen sogar bis zum Anfang des XIII. Jahrh. könnte ich noch, selbst ausserhalb des Hirtenkreises, einzelne Beispiele des Stehens mit verschränkten Beinen anführen. Zumeist lassen sie keinen Zweifel über ihren antiken Ursprung. Ich nenne indessen nur die ganz kleine Figur der „Ueberlegung" (*διάνοια*) in einer griechischen Handschrift des XI. Jahrh. in Venedig, Marc. Cod. 540, und als antike Gegenstücke dazu (bezw. vielleicht ihre Vorbilder) Personifikationen der Providentia, der Securitas perpetua, der Felicitas publica u. s. w. auf römischen Münzen. Eine eigentümliche Anwendung des Motivs bietet der Teufel bei der Versuchung Christi auf einer der Mosaiken im Dome von Monreale, XII. Jahrh. (Gravina: Il duomo di Monreale, Taf. 18 A). Wurde wohl hier die Stellung der antiken Abgötter als eine für den Höllenfürsten besonders geeignete gewählt, oder beruht sie möglicherweise auf dem alten Aberglauben, dass ihr, wie auch der Kreuzung der Arme oder Finger, eine zauberische, unheilvolle Macht innewohne? Auf einer griechischen Vase steht, bei der Verhandlung Pelops' mit Oinomaos, eine das nahende Unglück bezeichnende Erinnye mit verschränkten Beinen (Reinach: Vases peints I, Abb. S. 290), so auch eine nackte Hexe auf *Hans Baldung Griens* „Himmlische und irdische Liebe" benanntem Gemälde v. J. 1523 in Frankfurt a. M. (Hirth: Der schöne Mensch, Taf. 183).

Inzwischen tritt aber in der abendländischen Kunst eine neue Stehform auf, welche ebenfalls in einer Verschränkung der Beine besteht oder zu bestehen scheint, eine Stellung, welche im XII. und XIII. Jahrh. so häufig vorkommt und eine solche Verbreitung findet, dass wir sie als einen für die romanische Kunst besonders charakteristischen Zug haben bezeichnen können (vgl. oben S. 8). Auch hier sind die Beine übereinander geschlagen, zugleich aber beide steif gestreckt, der vorangestellte Fuss ist ausserdem nach aussen gedreht, woraus sich eine sehr gezwungene Haltung ergibt. Hier kann nur eine beschränkte Anzahl von Beispielen angeführt werden. Aus dem XII. Jahrh.: Relieffiguren der Apostel im Museum zu Toulouse und im Kloster S. Domingo de Silos

in Kastilien (Michel: Hist. de l'art I, II, Taf, z. S. 624, u. II, II, Abb. 226), wenigstens eine von den weisen Jungfrauen auf einem Kapitäl im Museum zu Toulouse (Gaz. archéol., 3. Ser., XX, Taf. 17); Thomas unter den übrigen Aposteln, Elfenbeinrelief in Berlin (*Abb. 212;* nach „Die Elfenbeinbildwerke" d. kgl. Museen, Taf. 18); Gott gibt Abraham den Befehl Isaak zu opfern, Miniatur im grossen Psalter aus Winchester, Brit. Mus., Nero C. IV; Propheten und Ollivier, der Paladin Karls d. Gr., an dem Hauptportal des Domes zu Verona vom Meister *Nicolaus*; die Prophetin Anna bei der Darbringung Christi im Tempel, Kapitälrelief im Kreuzgange neben dem Dome zu Monreale; aus dem XIII. Jahrh.: zwei jugendliche Propheten an der „Goldenen Pforte" zu Freiburg (Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerk., Abb. 13 [= *Abb. 213*] u. 14); ein Apostel im Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen, Stuttgart (*Abb. 214;* nach Haseloff: Eine thür.-sächs. Malerschule, Taf. 1, 4) und Christus bei der Himmelfahrt in einem Psalter in Hamburg (ibid., Taf. 38, 86); verschiedene Figuren im Psalter Ludwigs d. Heil., Bibl. nat. zu Paris (Ausg. d. Départ. des manuscr., Taf. 36, 49, 51, 55, 63, 68, 70 u. 78 = *Abb. 215;* in gewissen dieser Fällen anstatt der Stellung ein weit ausgeholter Schritt); aus dem XIV. Jahrh.: die Personifikation der Erde (?), Relief an der Kathedrale von Auxerre (Enlart: Manuel d'archéol. II, Taf. z. S. 88) und ein Engel in der illustrierten Apokalypse französischer Herkunft im British Museum, Add. 17,333 (Warner: Reprod. from illum. Manuscr. I. Taf. 23).

Abb. 212.

Abb. 213.

Abb. 214.

Abb. 215.

Wie ist diese eigentümliche Stellung entstanden und was bedeutet sie? Die erstere Frage ist, meines Wissens, noch nicht gestellt, über die letztere sind dagegen schon verschiedene Ansichten geäussert worden.

Wenn ich mich in der mittelalterlichen Kunst nach einer Beinstellung umsehe, welche der „romanischen" als Ausgangspunkt ihrer Entwickelung hat dienen können, so gerate ich nicht etwa auf die spärlichen Reste des ehemals klassischen Stehens mit übereinander geschlagenen Beinen, sondern eher auf diejenige sowohl bei schreitenden als bei stehenden Figuren und zwar nicht nur (obgleich wohl besonders häufig) in der byzantinischen, sondern auch in der älteren Kunst des Abendlandes oft genug benützte Beinverschränkung, welche wir schon

aus nackten Figuren kennen (vgl. oben S. 81). Sie lässt sich bis auf die frühchristliche, durch die Terenz-Illustrationen (*Abb. 216;* nach der Publ. des Dép. d. manuscr., Taf 3; vgl. auch unten Abb. 250) sogar bis auf die spätantike Kunst zurückverfolgen. Von der typisch-klassischen, sich vollständig nach der Bildfläche richtenden Schrittform unterscheidet sie sich dadurch, dass das vorangestellte Bein das andere überschneidet. Wendet sich aber nun zugleich, was nicht selten geschieht, der Rumpf gegen den Beschauer hin, so entsteht schon dadurch, bei der mittelalterlichen Steife der Bewegungen, eine Körperhaltung, welche nicht wenig an die „romanische" Stellung erinnert (vgl. oben Abb. 102) und welche, wo die Fussdrehung hinzukommt, jener Stellung sogar vollständig entspricht — abgesehen etwa von der primitiven Unbeholfenheit und der archaischen Stilisierung der abendländischen Kunst des XII. Jahrh. In der antiken Kunst trifft man eine solche Fussdrehung wohl nur bei tanzenden oder schwebenden Figuren, in der mittelalterlichen bekommt sie aber darüber hinaus noch eine weitere Anwendung. Ich führe von meinen Aufzeichnungen dieser Art folgende Beispiele an: Christus auf das Kleid tretend, welches ein ihn verhöhnender Knecht vor ihm ausbreitet, und einen Apostel bei der Auferweckung des Lazarus, beide in den Reliefs der Tabernakelsäulen von S. Marco in Venedig (Gabelentz zufolge orientalisch um 500: Mittelalterl. Plast. in Venedig, S. 60), den schreitenden Leibtrabanten des Kaisers Justinian auf dem Silberschild in der Ermtage (Матеріалы, Nr. VIII, Taf. 1), Pharao bei der Erziehung Moses', ausserdem „Tygris" und „Patientia" (*Abb. 217;* nach einer Skizze d. Verf.) in den Mosaiken der S. Marco-Kirche zu Venedig, XIII. Jahrh. (die beiden letzteren treten mit dem Tanzschritt eines antiken Satyren oder einer Mänade, bezw. einer schwebenden Viktoria oder Muse [vgl. oben Abb. 190] auf); aus der abendländischen Kunst: „Fides" auf die gestürzte „Idolatria" tretend (*Abb. 218;* nach einer Phot. des Verf.) und die Statue eines Abgottes (*Abb. 219;* nach einer Skizze des Verf) in der karolingischen Prudentius-Handschrift

Abb. 216.

Abb. 217.

Abb. 218.

zu Bern und verschiedene Figuren in dem angelsächsischen „Harleian-Psalter“ (Brit. Mus., Harl. Nr. 603: *Abb. 220;* nach einer Phot. d. Verf.), d. h. in den Illustrationen des späteren Teiles der Handschrift, welche nicht, wie die übrigen Zeichnungen derselben, von der Bilderredaktion des Utrecht-Psalters abhängen.

Die auffallende Eigentümlichkeit der romanischen Stehform hat eine seltsame Erklärung veranlasst. Weil sie bisweilen auch an mittelalterlichen Grabfiguren vorkommt, bezog man die Verschränkung der Beine auf die Beteiligung der Verstorbenen an den Kreuzzügen — eine Deutung, welche wohl heutzutage endgültig aufgegeben ist(?). Eine annehmbarere Deutung gibt uns dagegen A. Michel (Hist. de l'art II, 1, S. 210), indem er diese Stellung für eine „attitude seigneurale“ hält. „Les personnages investis de l'autorité, les juges en particulier, croisent les jambes dans l'iconographie du moyen-âge, et, au XVIIIe siècle encore, nos Civilités recommandent aux enfants et aux inférieurs de ne pas avoir l'impertinence de prendre cette attitude réservée aux personnages de qualité.“

Abb. 219.

Was nun den Hinweis auf die Richter betrifft, so ist die Berechtigung desselben in diesem Zusammenhange zum mindesten zweifelhaft, da die Richter in der „mittelalterlichen Ikonographie“, so weit mir bekannt, immer sitzend dargestellt sind (vgl. weiter unten). Dagegen sind der schon erwähnte Herodes im ottonischen Codex Egberti (Abb. 200 oben) und, aus dem XVI. Jahrh., „Carolus Magnus“ auf einer Silberplakette von *Peter Flötner* und „Childebertus I. rex Austrasie“ auf einer Zeichnung von *Francesco Terzio* (Jahrb. d. kunsthist. Samml. XVI, Taf. 2, u. eine Abb. im IX. Bde ders. Zeitschr.) zweifelsohne Belege der Verschränkung der Beine in der Bedeutung autoritativer Würde in der christlichen Kunst. In diesen Fällen hat aber das Motiv die klassische (normale), nicht die mittelalterliche Form. In bezug auf das XVIII. Jahrh. hat die Behauptung Michels dagegen, wie ich glaube, ihre volle Berechtigung. Wenigstens bekommt sie eine Bestätigung von der damaligen Kunst (vgl. weiter unten). Man darf aber bezweifeln, dass sie zur Erklärung der hier besprochenen „romanischen“ Beinstellung beitragen kann.

Abb. 220.

Dass ich geneigt bin, dieser letzteren die Bedeutung eines wirklichen Stehens mit gekreuzten Beinen abzusprechen, beruht jedoch weniger auf den hier oben angeführten Erwägungen, als vielmehr auf der weiteren Entwickelung dieser Stellung, welche jedenfalls der Auffassung Michels widerspricht. Denn in der spätromanischen Kunst, als der steif-archaische Schematismus des XII. Jahrh. überwunden worden war, erscheint diese Stellung zwar zweifellos als eine Würde-

pose, aber deutlicherweise nicht als eine „Kreuzbeinstellung“. Sowohl Bergner (Handbuch d. kirchl. Kunstalterthümer, S. 303 [1]), als auch Hasak (Deutsche Bildhauerkunst, S. 25) nennen sie kurzweg einen „Tänzerschritt“. Wir kennen ja diese Benennung, sowie auch die damit bezeichnete Pose, schon aus späteren Epochen (vgl. oben S. 46 fg.). Es ist bezeichnend, dass Eva beim Sündenfall von *Lukas Cranach d. Ä.* in Antwerpen (Reinach: Répert. de peint. III, Abb. S. 10), was ihre Beinstellung und Fussdrehung betrifft, genau mit der entsprechenden Figur in der gleichen Szene unter den Deckenmalereien des XIII. Jahrh. im Kloster Gurk übereinstimmt (Abb. in den Mittheil. d. Central-Comm. XVI, Taf. z. S. 138, u. in Wasmuths „Aufnahmen mittelalt. Wandmal.“). Und wenn man die primitiv-unabsichtliche Karikatur des Apostels auf dem Berliner Elfenbeinrelief (Abb. 212) mit dem absichtlich karikierten Zopfmaler der Abb. 69 (oben), den Apostel der Hamburger Psalter-Handschrift (Abb. 214) etwa mit Johannes dem Täufer von Raffael (Abb. 60 oben), die Statue des sog. Abraham in der Klosterkirche zu Wechselburg *(Abb. 221;* nach Hasak, S. 24) mit Willem van Heythuysen (Abb. 59 oben) und die des jungen Propheten links an der goldenen Pforte zu Freiburg (Abb. 213) mit Rigauds Ludwig XIV. (Abb. 65 oben) vergleicht, so wird man kaum an der Identität der Stellungen zweifeln können. Der junge König unter den Auserwählten beim jüngsten Gericht auf dem Tympanonrelief vom Ende des XIII. Jahrh. an der Kathedrale von León (Spanien) ist sogar in seiner selbstgefällig-tanzmeisterhaften Pose (*Abb. 222;* nach Michel: Hist. d. l'art II, 1, Abb. S. 283) geradezu ein würdiges Seitenstück zu Pilos Friedrich V. (s. oben Abb. 66). Liegt nicht die Erklärung der gleichen Beliebtheit, welche die Stellung in der romanischen Kunst, wie in den spätbarocken Bildnissen erlangte, etwa in dem pompös-zeremoniellen Wesen, welches diesen beiden Epochen gemeinsam ist und welches sich vor allem in der gekünstelten Drehung des vorangestellten Fusses kundgibt?

Abb. 221.

Abb. 222.

Ich sehe also in der spätromanischen Stellung, der Bedeutung wie der Form nach, dieselbe konventionelle Pose, deren spätere Geschichte uns schon bekannt ist. Es drängt sich nun die Frage auf, ob nicht vielleicht das Wiedererscheinen derselben in der Kunst des XV. Jahrh. auf ihrem ununterbrochenen Fortleben in den geselligen Umgangsformen seit dem früheren Mittelalter, vielleicht gar seit der antiken Verfallszeit beruhe. Auf die Antwort werden wir wohl jedoch für immer verzichten müssen.

Wie man aber auch das romanische Standmotiv erklären mag, so kann man sich

[1]) Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Herrn Prof. Y. Hirn in Helsingfors.

jedenfalls darüber leicht einigen, dass es für die Steife des romanischen Stils ebenso bezeichnend ist, wie die weiche Grazie der klassischen Stellung für den Schönheitskultus der Antike.

Als das Stehen mit gekreuzten Beinen (ich spreche jetzt wieder von dem echten, nicht von dem romanischen) nach dem späteren Mittelalter, wo ich fast jede Spur davon verloren habe, aufs neue aus ihrem Verschwundensein auftauchte, teilte sie fortwährend im grossen und ganzen die Schicksale des aufgestützten Fusses. Es war wohl auch in diesem Falle nicht so sehr der erwachende Realismus, d. h. nicht die Beobachtung der Wirklichkeit, welche das Motiv der Vergessenheit entriss, sondern die damaligen Künstler verdankten sicherlich in erster Linie ihrer Bekanntschaft mit der Antike, dass ihnen die Augen für diese im Leben so gewöhnliche Stellung geöffnet wurden. Denn abgesehen von den sehr spärlichen, schon (oben S. 127) erwähnten Hirtenfiguren, habe ich sie vor dem XVI. Jahrh. nur in Italien gefunden, hier aber im Quattrocento zahlreich genug. Erst zu gleicher Zeit mit dem aufgestützten Fusse (vgl. oben S. 118), d. h. im Anfang des XVI. Jahrh., fand sie Verbreitung auch in Mitteleuropa, und ist seitdem bis auf den heutigen Tag aus der Kunst nicht mehr verschwunden. Weil mir aber ihre spätere Geschichte nur wenige Gesichtspunkte von allgemeinerem Interesse darzubieten scheint, so erlaube ich mir dasselbe summarische, selbst willkürliche Verfahren, wie in betreff des aufgestützten Fusses ausserhalb Italiens und überhaupt nach der Renaissancezeit, hier zu wiederholen.

Abb 223.

Aber selbst in Italien erhielt das Stehen mit verschränkten Beinen keine mit dem aufgestützten Fusse vergleichbare Bedeutung. Kann man doch in diesem Falle nicht einmal zwischen dem Quattro- und dem Cinquecento unterscheiden. In der italienischen Renaissance, wie überhaupt in der neueren Kunst, hängt die Anwendung des Motivs zumeist von zufälligen Rücksichten ab, d. h. es zeigt eine nur geringe Neigung zur Typenbildung. So weit ich beobachtet habe, kann man etwa nur hinsichtlich der italienischen Hirtenfiguren, und auch hier nur ganz im allgemeinen, ferner bei Eva im Sündenfalle im Anfang des XVI. Jahrh. beiderseits der Alpen und schliesslich betreffs der Bildnisse der Zopf- und der Empirezeit von einer solchen Typenbildung sprechen.

Zu den schon (oben S. 127) erwähnten Hirten füge ich hier ein besonders schönes Beispiel hinzu: den vom Rücken gesehenen, auf seinen Stab gestützten, nackten Jüngling beim Tode Adams in *Piero della Francescas* Fresken in S. Francesco zu Arezzo (*Abb. 223;* nach einer Phot. von Alinari), der wahrscheinlich *Signorelli* die Idee zu einer ähnlich aufgestellten Figur im Hintergrunde des Madonnenbildes in München (Great Masters, Taf. z. S. 44) gegeben hat. Man darf wohl vermuten, dass die Kenntnis spätantiker Hirtenbilder in solchen Fällen die Wahl des Stand-

motivs bedingt habe, auch wo kein direkter Anschluss an bestimmte Vorbilder anzunehmen, geschweige denn nachweisbar ist.

Abb. 224.

Schwerer erklärlich scheint es dagegen, warum eben Eva so gerne in dieser Stellung auftritt. Zwar steht sie so schon in den Genesismosaiken von S. Marco in Venedig, wo die Sünder ihre Nacktheit mit Blättern verdecken. Hier ist aber das Kreuzen der Beine deutlicherweise ein Ausdruck ihrer Angst oder Scham. In den hier in betracht kommenden Renaissancebildern kann aber von ähnlichen Gemütsbewegungen nicht die Rede sein, eher denn von einer leichtsinnigen Unachtsamkeit der Versuchung gegenüber, wenn nicht, was wohl das Wahrscheinlichste ist, die Stellung einfach das arkadische Dasein der Menschen im Paradiese bezeichnen soll. Wie dem auch sei, dieser Typus gewann eine gewisse Beliebtheit und eine auffallend grosse Verbreitung. Italienische Beispiele: ein Relief am Taufbrunnen im Dome zu Siena, angeblich aus der Schule *Antonio Federighis* (Ber Kunststätt., Abb. S. 136), und Kupferstiche des *Monogrammisten N. F.* und *Marcantonios* nach Raffael (*Abb. 224;* nach „Kupferstich-Kabinet“ III, Taf. 4); niederländische Beispiele: ein Triptychon in Palermo aus dem Anfang des XVI. Jahrh. (Ber. Kunststätt., Sizilien II, Abb. S. 156), Gemälde von *Herry met de Bles* in Amsterdam und von *Mabuse* in Brüssel (*Abb. 225;* nach Fierens-Gevaert: Primitifs flamands III, Abb. 153); deutsche Beispiele: *Dürers* Holzschnitt in der „Kleinen Passion“ (Klass. d. Kunst, Abb. S. 220), *Cranachs* Gemälde in Braunschweig (*Abb. 226;* nach Künstl.-Mon., Abb. S. 77) und in Brüssel (Reinach: Peint. II, Abb. S. 8; ihm zufolge finden sich Repliken in den Uffizien und anderwärts), schliesslich eine Zeichnung von *Grien* im Kupferstichkabinet zu Berlin (Hirth: Der schöne Mensch, Taf. 182). Vielleicht hatte *Walter Crane* irgend ein solches Vorbild im Gedächtnis, als er für die in Holland vor einigen Jahren erschienene Prachtbibel Eva mit dem Apfel in der nämlichen Stellung zeichnete.

Abb. 225.

Abb. 226.

Obschon während der ganzen Renaissancezeit viel allgemeiner als nördlich der Alpen selbst im XVI. Jahrh., kommt unser Standmotiv in Italien jedoch weniger häufig vor als der aufgestützte Fuss. Was aber die Mannigfaltigkeit ihrer Verwendung betrifft, kann sie sich wohl so ziemlich mit jenem Motive messen. In der italienischen Kunst findet man sie nämlich an Figuren sehr verschiedener Art, von Hirten und Kriegsknechten an bis auf den heil. Joseph (Anbetung der Könige, *Peruginos* Schule, in Rouen; Reinach: Peint. I, Abb. S. 71) und die heilige Jungfrau

(selten: Relief von dem Donatello-Schüler *Bertoldo* im Louvre = *Abb. 227;* nach Bode: Florent. Bildhauer, S. 289; *Caravaggio:* Gemälde in München, Nr. 1235 [1]), bis auf Musen, allegorische Personifikationen [2]) und sowohl männliche als weibliche Karyatiden [3]), von Kindern, wie Jesus, Johannes und Amor an [4]), bis auf würdige Männer kontemplativen Charakters [5]).

Abb. 227.

Abb. 228.

Erwähnung verdient auch das Stehen mit verschränkten Beinen als eine Musikantenstellung, vielleicht weniger wegen seines kaum besonders häufigen Vorkommens in der italienischen Renaissancekunst, als deswegen dass die Pose ja schon in der Antike (vgl. oben S. 125) und seit dem späteren Mittelalter bis auf unseren Tag auch nördlich der Alpen gelegentlich als eine solche benützt worden ist. Zur Beleuchtung des Gesagten stelle ich hier einige Beispiele aus verschiedenen Ländern und Epochen zusammen: ein drôlerieartiger Harfenspieler in einem englischen Psalter in Exeter College, Oxford, um 1370 (Burl. Fine Arts Clubs Ausst.-Kat. v. J. 1908, Taf. 64); singende Kinder von *Donatello* (Klass. d. Kunst, Abb. S. 103) und von *Luca della Robbia* (Künstl. Mon., Abb. S. 11); ein Mandoline spielender Engel-Putto beim Throne Marias,

---

[1]) Wurde wohl der Erlöser in der italienischen Kunst, ausser als Kind, je in dieser Stellung abgebildet? Mir ist aus der Kunst überhaupt nur ein Beispiel erinnerlich: Christus im Gespräch mit der Samariterin, Holzschnitt von *Lukas Cranach d. Ä.* (Kupferstich-Kab. I. Taf. 21).

[2]) Z. B. an Grabmälern der Hochrenaissance (vgl. Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XIV, Abb. S. 151, u. L'Arte III, Abb. S. 255).

[3]) Z. B. in den Vatik. Stanzen (Patzak: Villa imperiale, Abb. S. 227 u. 337). — Blieb auch fernerhin eine bevorzugte Musen-, Personifikationen- und Karyatidenpose. Beispiele: *Pietro Berninis* Karyatiden am Grabmal Klemens' VIII. in der Capp. Paolina, S. Maria novella, Rom (L'Arte XII, Abb. S. 417) und die Gerechtigkeit am Grabe Urbans VIII. von *Lorenzo Bernini* in der Peterskirche (Les maîtres de l'art, Taf. z. S. 72), Karyatide am Grabdenkmal der beiden Brézé in der Kathedrale von Rouen (Gonse: Sculpt. franç., Abb. S. 101), Prudentia und Temperantia von *Anguier* (Clarac: Musée de sculpt. III, Taf. 363), Muse in „L'inspiration du poète" von *Poussin* im Louvre (Gaz. d. beaux-arts, 1911 II, Taf. z. S. 179) und auf dem Parnass von *Mignard* (Les Arts, Nr. 109, Abb. S. 27), männliche, nackte Karyatiden in einer Wanddekoration von *Lebrun* (Genewein: Vom Roman. bis zum Empire II, Abb. S. 308/9) u. s. w.

[4]) Z. B. auf Madonnenbildern von *Cima da Conegliano,* Samml. Nivaagaard (Krohn: Ital. Billeder i Danmark, Abb. S. 116), *Signorelli* in München (Früh-Renaiss., Abb. 81), *Michelangelo*: Marmortondo im Bargello (Klass. d. Kunst, Abb. S. 16) und *Raffael* (Klass. d. Kunst, S. 81: Mad. del passeggio); heil. Familien von *Andrea del Sarto* (Künstl.-Mon., Abb. S. 40 u. 42) und *Procaccini* in Milano (Rass. d'arte VIII, Taf. z. S. 183); weitere Beispiele bei Reinach: Peint. I, Abb. S. 145 u. 298, III, Abb. S. 445, u. s. w. Amor auf den Fresken der Raffael-Schule in der Ermitage. — Sowohl im betreff des kleinen Jesus und Johannes als des Amors folgte *Rubens* dem Beispiele der Italiener (vgl. Klass. d. Kunst, Abb. S. 66, 227 u. 260).

[5]) Z. B. ein Prophet von *Niccolò da Bari* an der Arca di S. Domenico, Bologna; der lesende, den Rücken gegen einen Pfeiler lehnende Hieronymus von *Bartolommeo Montagna,* Berlin; der Pharisäer bei der Predigt des Täufers, Bronzegruppe von *Rustici* am Baptisterium zu Florenz (*Abb. 228;* nach Klass. Skulpturensch. Nr. 552) und je eine Figur in *Raffaels* Disputa, Schule von Athen und Austreibung Heliodors.

Gemälde von *Cima* in Conegliano (Burckhardt, Abb. S. 19); Orpheus und ein Mädchen, beide die Geige spielend, in der Wanddekoration v. J. 1545 im Zimmer Pauls III. im Castel St. Angelo zu Rom; wieder Orpheus als Geigenspieler in den Fresken des „*Grechetto*“ (Benedetto Castiglione, 1616—1670) im Pal. Andreoni-Sormani-Verri zu Mailand (Rass. d'arte VII, Abb. S. 143); der Sackpfeifenbläser am sog. Holbeinbrunnen in Basel, XVI. Jahrh. (Ber. Kunstst., Abb. S. 59) und *Böcklins* vor der Höhle der Amaryllis in Tönen sein Liebesleid klagender Hirtenknabe in der Schackschen Galerie zu München.

Abb. 229.

Den zentralen Platz in der Benützung des Motivs nimmt indessen in der italienischen Renaissance, wie in der Antike, die blühende Jugend ein, und in betracht der gelenkigen Schönheit desselben ist es ganz natürlich, dass es so häufig, vielleicht gar am häufigsten, in der Kunst *Raffaels* und seiner Schule vorkommt. Leicht, jedenfalls viel leichter als in der alten Kunst, verbindet sich in der Renaissance und deren Nachfolge die Verschränkung der Beine mit einer feierlichen, energischen und stolzen Haltung. In den Fresken *Pierin del Vagas* im Castel St. Angelo *(Abb. 229)* und am Grabmal Hadrians VI. in S. Maria dell'Anima in Rom (mutmasslich von Tribolo) steht selbst die „Stärke“ mit übereinander geschlagenen Beinen. Eine sich auf sich selbst verlassende Kraft zeigt auch *Dosso Dossis* „Gerechtigkeit“ in Dresden, und vollends zur Triumpfstellung wird diese Stehform an *Guido Renis* David im Louvre (Künstl.-Mon., Abb. S. 59) und in der Ermitage.

Abb. 230.

Abgesehen von der noch zu behandelnden Bildnispose, hat die kreuzende Beinstellung in der neueren Kunst sonst nicht einmal dieselbe Bedeutung wie in der italienischen Renaissance. Selbst die Neuklassiker, wie *Canova* (Künstl.-Mon., Abb. S. 67 [= *Abb. 230*], 83 u. 86), *Louis David* (Helena sich schmachtend gegen die Schulter des Paris lehnend; Maîtres de l'art, Taf. z. S. 28) und *Thorwaldsen* (Künstl.-Mon., Abb. S. 6 u. 27), scheinen merkwürdigerweise dem Motiv, welches jedoch gleichzeitig in Bildnissen in höchster Mode war, kein grosses Interesse entgegengebracht zu haben — dies gilt selbst von *Genelli*, der doch sonst in linienschönen Stellungen schwelgte. Bei *Cornelius* kommt es jedoch mehrfach vor (Künstl.-Mon., Abb. S. 45, 99, 113, 115, 116, 121 u. 125). Unter den Künstlern, welche es nach Raffaels Zeiten häufig benützt haben, sind noch *Rubens* (vgl. oben Abb. 150; ausserdem Klass. d. Kunst, Abb. S. 20, 49, 101, 129, 227, 241, 260, 270 u. 416) und *Puvis de Chavannes* (Newnes' Art library, Abb. S. 15, 20, 31, 32, 42 u. 47) zu nennen. Wie verschiedenartig ihre Linienführung auch ist, so lieben sie beide, jeder auf seine Weise, den rhythmischen Fluss der jugendlichen Haltung. Beide sind in dieser Hinsicht Schüler der Antike und der Re-

naissance. Rubens und Cornelius zeigen ausserdem eine besondere Vorliebe für die Verschränkung der Beine auch beim Sitzen (vgl. weiter unten).

Jedenfalls gehört die kreuzende Beinstellung, ganz so wie das Stehen mit aufgestütztem Fusse, fortwährend vorzugsweise der idealen Kunstrichtung an. Indessen ist sie keineswegs, ebenso wenig wie der aufgestützte Fuss, von der Darstellung des realen Lebens ausgeschlossen. Wie ich glaube zunächst ganz vereinzelt, erscheint sie in solchem Zusammenhange nördlich der Alpen schon im Anfang des XV. Jahrh.: ein junger Hofmann an der Tafel des Herzogs Jean de Berry († 1416) stehend, in einer der Prachthandschriften dieses kunstliebenden Fürsten (den „Très riches heures" in Chantilly: *Abb. 231;* nach Bouchot: Primitifs franç., Taf. 23), später meines Wissens erst im XVI. Jahrh. wieder (z. B. bei *Hans Sebald Beham, Jost Amman* und *Pieter Aertzen;* Hirth: Kulturh. Bilderb. I, 27; III, 1198 [= *Abb. 232:* ein Bauer von Amman] u. 1499) und im XVII. Jahrh. bei den niederländischen Sittenmalern, selbst hier noch fortwährend selten — vorausgesetzt dass meine Wahrnehmungen einigermassen dem Tatbestand entsprechen. Abgesehen von Berchems schon erwähnten Hirten (Abb. 201 oben), beschränken sich nämlich diese auf ganz wenige Beispiele eines und desselben Motivs, welches auch sonst, teils spontan, teils infolge der Benützung älterer Vorbilder, in verschiedenen Kunstepochen wiederkehrt — deutlicherweise weil es einerseits durch übereinstimmende Situationen bedingt ist und anderseits in der Natur der Stellung selbst, d. h. in deren Mangel an Stabilität seinen Grund hat. Die betreffenden Figuren stützen sich nämlich mit dem Ellenbogen auf die Lehne eines Sessels. Ein antikes Beispiel wurde schon erwähnt: der Jüngling auf dem pompejanischen Wandgemälde, wo Achilles auf der Leier spielt (oben Abb. 192). In ähnlicher Weise steht Joseph hinter dem Throne der Jungfrau bei der Anbetung der Könige auf einem karolingischen Elfenbeinrelief des Victoria and Albert Museums (wahrscheinlich nach einem frühchristlichen Vorbilde). In der niederländischen Kunst (z. B. auf Gemälden von *Teniers* im Louvre und von *Dirk Hals* in Frankfurter Privatbesitz [Taf. im „Klass. Bilderschatz"] und in London: *Abb. 233;* nach einer Phot. von Hanfstaengl) sind die entsprechenden Figuren wiederum Teilnehmer an irgend einem geselligen Zusammensein, wie später in den Gesellschaftsbildern von *Chodowiecki* (Ein Jahrh. deutsch. Kunst, Abb. S. 3 u. 5).

Abb. 231.

Abb. 232.

Abb. 233.

Cornelius benützte das Motiv an einem Anwesenden bei der Traumdeutung Josephs vor Pharao (Künstl.-Mon., Abb. S. 45). Die Art der Stütze ist aber selbstverständlich von geringem Belang. Die Hauptsache ist, dass die Stellung fortwährend und bis auf unseren Tag als ein Ausdruck behaglicher Faulenzerei, friedlichen Lauschens oder passiver Teilnahme, ganz so wie einst in der antiken Kunst — und zwar nicht nur im Anschluss an diese, sondern auch in ganz realistischen Lebensschilderungen — benützt wird. Ein modernes Beispiel, um noch ein solches zu erwähnen, ist auf einem Gemälde von *S. Kröyer* der alte Fischer, der, die eine Hand in der Hosentasche haltend, im Kreise seiner plaudernden Berufsgenossen gemächlich seine Abendpfeife raucht (*Abb. 234;* nach Been-Hannover: Danmarks Malerkunst II, S. 127).

Abb. 234.

Es wäre nun schliesslich noch von der kreuzenden Beinstellung als Bildnispose zu sprechen, dem einzigen Falle, wo sie — seit der kurzen Episode ihrer Erscheinung beim Sündenfalle — zur Feststellung eines kunstgeschichtlichen Typus beigetragen hat. Wie die meisten Porträtstellungen ist auch sie in diesem Falle ein Motiv der Distinktion. Von der Kunst verewigt, will der Besteller, wie leicht begreiflich, sich gerne in einer gewählten und auszeichnenden Haltung, in der Modepose seiner Zeit zeigen. Wir haben aber gesehen, wie diese Modestellungen im Laufe der Zeit gewechselt haben, seitdem man im XVI. Jahrh. Einzelbildnisse in ganzer Figur zu malen begann. Das protzige Grätschen musste dem ungezwungen natürlichen Stehen mit seitwärts gestelltem Spielbeine weichen, dieses wiederum der vermessenen „Kavalierpose“ und dem affektierten „Tanzmeisterschritt“. Als man aber der Abgeschmacktheit der letzteren satt wurde, kam die elegant-lässige Stellung mit verschränkten Beinen in vornehmen Bildnissen in Mode. In der Tat passt sie auch vorzüglich zum Wesen des Zopfes. Die jetzt von der Kunst abgebildeten Menschen sind gewiss noch immer selbstgefällig genug; sie affektieren aber nunmehr eine gefühlvolle Natürlichkeit.

Zwar kommt die kreuzende Beinstellung als Porträtpose gelegentlich schon weit früher zur Anwendung, wie es aber nach den mir zu Gesicht gekommenen Beispielen scheint, vornehmlich bei Kindern, als ob die Bildnismaler des XVII. und selbst noch der ersten Hälfte des XVIII. Jahrh. sie für das reifere Alter nicht würdig genug gefunden hätten. Ich erinnere zunächst an den ältern Sohn *Rubens'* auf dem Gemälde in der Liechtenstein-Galerie (Klass. d. Kunst, Abb. S. 278) oder an den kleinen Prinzen auf *van Dycks* Bildnisgruppe der Kinder Karls I. in Windsor (Klass. d. Kunst, Abb. S. 337). So steht jedoch auch, auf einem Kupferstich von *Claude Melan* und *Abraham de Bosse* (Hirth IV, 2051), der „gentilhomme breton anglais“, Jacques Howel, im Walde an einem Baum gelehnt. Auch in Rokoko-Bildnissen kommt sie bisweilen zum Vorschein (Beispiele: fürstlicher Knabe von *Louis Silvestre* in Leipzig und Moritz von Sachsen von *Nattier* in Dresden).

Die Rokokokunst liebte aber eine flatternde Leichtigkeit und verabscheute die körperliche Schwere. Sie vernachlässigte also die plastischen, d. h. auf dem körperlichen

Gleichgewicht beruhenden Stellungen, und für unsere Untersuchungen bedeutet die ganze Epoche auffallend wenig. Ist doch selbst ihre offizielle Bildnispose nur ein Nachzügler

Abb. 235.

Abb. 236.

des späteren Barock (vgl. oben Abb. 65 u. 66). Zwar galt die Grazie auch dem Zopfe noch immer als der Inbegriff des höheren Geschmacks. Es erwachte aber jetzt ein lebhaftes Interesse für schöne und gefühlvolle Stellungen, welches noch während der Empirezeit fortdauerte. Es war die Zeit der Attitüdenkünstlerinnen, wie Lady Hamilton, Mme de Krüdener, Frau Händel-Schütz und Fräulein Bruun. Von diesem Interesse getragen, wurde das Stehen mit gekreuzten Beinen jetzt die bevorzugte Modepose. Überraschend häufig trifft man in der Tat diese Stellung in den Bildnissen der Aufklärung, z. B. in solchen von *Batoni* (ein Bildnis Winckelmanns, ausgest. in der Mostra del ritratto zu Florenz 1911), *Reynolds* (*Abb. 235:* Lady Betty Compton; nach Brit. Artists series, Taf. z. S. 93), *Gainsborough* (*Abb. 236:* Georg, Prinz von Wales; nach Brit. Artists series, Taf. z. S. 62), *Zoffany*, *Gérard*, *Goya*, *Angelica Kaufmann*, *Gottfried Schadow* (das Standbild des Generals Zieten; M. Schmid: Kunstgesch. d. XIX. Jahrh. I, Abb. S. 131, und die Marmorgruppe der Prinzessinnen im Kgl. Schloss zu Berlin = *Abb. 237;* nach einer Taf. im „Museum"), *Lewitsky* u. A., oft im Verein mit dem anmutsvoll-stolzen Halten der Hand an der Hüfte, und zwar nicht nur bei männlichen sondern auch bei weiblichen Figuren. Der letztgenannte Umstand hängt gewiss mit der Revolution in der Frauentracht zusammen. In den breiten Reifröcken der vergangenen Zeit lohnte es sich selbstverständ-

Abb. 237.

lich nicht, sich um effektvolle Beinstellungen zu bemühen. Zu der Ausübung dieser Kunst ermunterten dagegen um so mehr die anschmiegenden, weichen und leichten Gewänder „à la grecque“, worin die Frauen der neuen Zeit ihre schönen Glieder einhüllten oder vielleicht eher zur Schau stellten.

Abb. 238.

Nachher verschwindet die kreuzende Beinstellung wieder, als veraltet und ausgenützt, zwar nicht aus der Kunst im allgemeinen, aber jedenfalls aus den Bildnissen. Eine Ausnahme ist mir jedoch bekannt: *Krügers* Porträt von Friedrich Wilhelm IV. (Künstl.-Mon., Taf. z. S. 80). Man beachte aber wie ganz anders als früher, wie viel alltäglicher die Stellung geworden ist. Selbst der König ist ein Biedermeier. Das elegante Stehen mit gekreuzten Beinen ist keine Pose für das neue Geschlecht. Wenn die Herren dieser Zeit ihre offizielle Steife ablegen, so grätschen sie lieber! Und ihre Damen begannen wieder Röcke von ausgeprägter Glockenform zu tragen, welche in der Krinoline der fünfziger und sechziger Jahre kulminierte.

Wir haben bisher das Stehen mit aufgestütztem Fusse und verschränkten Beinen nur als Standmotive behandelt, wobei es zwar weder möglich noch nötig war, ihre gelegentliche Bedeutung ausser Acht zu lassen. Es gibt aber Fälle, wo sie viel mehr des Ausdruckes als ihrer Schönheit oder repräsentativen Würde wegen gewählt sind, und diese Fälle erfordern eine besondere Besprechung.

Konrad Lange (S. 29) will gar nicht zugeben, dass der aufgestützte Fuss an und für sich etwas mehr als eine bequeme, dem längeren Stehen angepasste Stellung sein könne, und behauptet, dass diese im Ausdrucke der Trauer etwas ganz Nebensächliches, die Bewegung der Hände dagegen das Wesentliche sei. Seine Bemerkung gilt in erster Linie dem Antilochos auf dem Nekyia-Bilde des *Polygnot*, welcher, Pausanias' Beschreibung zufolge, mit verhülltem Gesicht, den Kopf in die Hand, den Fuss auf einen Stein gestützt, als Schatten trauerte. Sehen wir aber näher zu, so ist weder die Haltung des Oberkörpers, noch die Gebärde oder die Beinstellung an und für sich ein sicheres Zeichen der Trauer, sondern der Ausdruck gibt sich erst als die Gesamtwirkung aller dieser Momente kund. Als solche Momente haben wir jetzt unsere beiden Beinstellungen zu betrachten.

Abb. 239.

In der pompejanischen Wandmalerei, welche die Opferung der Iphigeneia darstellt und worin man eine freie Wiederholung des von den Alten vielbewunderten Gemäldes von Timanthes hat sehen wollen, steht der trauernde Agamemnon, völlig abgewendet, den Mantel über den Kopf gezogen und ausserdem seine Augen mit der Hand bedeckend (*Abb. 238;* nach einer Phot. von Alinari). Er setzt den Fuss auf einen ziemlich hohen Stein. Als Held und König trägt er jedoch ungebeugt das schwere Geschick. Ganz

anders dagegen der kleine Eumelos beim Tode der Alkestis auf einem römischen Sarkophag im vatikanischen Museum. Bitter weinend beugt er sich vorwärts, stützt den Kopf in die Rechte und den Ellenbogen gegen das Knie, indem er den Fuss auf einen Schemel aufstützt (*Abb. 239*). Beispiele derselben Art sind noch der greise Pädagog beim Tode Meleagers und der Vater beim Tode Kreusas (hier jedoch viel eher die Bewegung eines auffahrenden Schreckens als ein müdes Stehen), ebenfalls auf römischen Sarkophagen (Baumeister II, Abb. S. 917 u. 907 = *Abb. 240;* Springer-Michaelis: Kunstgesch. I, Abb. S. 515), und Odysseus bei der Leichenklage des Patroklos an einer in der Bretagne gefundenen Weinkanne aus Silber (Baumeister I, Abb. S. 740).

Abb. 240.

Abb. 241.

Aus der neueren Kunst kann ich nur ein paar Gegenstücke zu diesen antiken Beispielen anführen: zwei weinende Engelkinder neben dem toten Christus, bronzenes Relief von *Donatello* in S. Antonio zu Padua (*Abb. 241;* nach Klass. d. Kunst, S. 113), von welchen das eine gewissermassen an Eumelos erinnert, und den heulenden Johannes in der Pietà *Crivellis* v. J. 1485 im Bostoner Museum (*Abb. 242;* nach Ber. Kunstst., S. 83), welcher in seinem masslosen Schmerz einigermassen dem Vater der Kreusa entspricht. Ist seine Stellung wohl dem Engel in *Ercole de' Robertis* (?) „Cristo morto" in London (Reinach: Peint. I, Abb. S. 468) entlehnt oder umgekehrt? Sie wiederholt sich noch an dem Engel neben dem Cristo morto des Lotto-Schülers *Zampietro Silvio* in Sedrina bei Bergamo (Jahrb. d. preuss. Kunsts. XXVI, Beiheft, Abb. S. 143).

Abb. 242.

Bei einem überwältigenden Leiden, sei es seelischer oder körperlicher Art, kann wohl auch der Fuss sich konvulsivisch in die Höhe ziehen und sich dort einen Stützpunkt suchen. Ein antikes Beispiel ist der an den Felsen gefesselte Prometheus, so wie er uns durch das „plastische Gemälde" aus Pergamon, einen kapitolinischen Sarkophag (Baumeister II, Abb. S. 1431 u. 1565) und noch andere Wiederholungen bekannt ist. Ein Gegenstück aus dem Quattrocento ist etwa der an einen Baum gebundene Jüngling auf dem einen Kampf zwischen nackten Männern darstellenden Tonrelief *Antonio Pollajuolos* im Victoria and Albert Museum (*Abb. 243;* nach Robinson: Ital. sculpt., Taf. z. S. 42), welchem vielleicht irgend ein antikes Vorbild zu Grunde liegt. Die Renaissancekunst (einschliesslich ihrer Nachfolge) benützte sogar den aufgestützten Fuss und mit Vorliebe eben die hier behandelte Spielart bei dem heil. Sebastian als eine attributive Heiligenstellung: Beispiele

Abb. 243.

von *Ghirlandajo* in Pisa (Ber. Kunstst., Abb. S. 137), *Marco d'Oggiono* in Berlin, *Lanino* in einer Freske der Kirche von S. Magno (Rass. d'arte X, Abb. S. 120), *Tizian*, a. 1522, in SS. Nazaro e Celso zu Brescia (*Abb. 244;* nach Klass. d. Kunst, S. 37 [1]), *Tintoretto* im Louvre, *Paolo Veronese* in S. Sebastiano in Venedig (Newnes' art library, Abb. 41), *Lodovico Carracci* in der Doria-Galerie zu Rom, *Guido Reni* in Bologna, Nr. 140, *Rubens* in Madrid (Klass. d. Kunst, Abb. S. 295) u. s. w. In den meisten dieser Fälle ist die Pose ganz konventionell, nur ein eben diesen Heiligen auszeichnendes (ursprünglich von seiner Marter hergeleitetes) Motiv. Was aber dem aufgestützten Fusse in diesem Fall, wie zumeist auch sonst, an Fülle des Ausdrucks mangelt,

Abb. 244.

Abb. 245.

Abb. 246.

das wird glänzend ersetzt durch die zwei Sklaven *Michelangelos* im Louvre (*Abb. 245* u. *246;* nach Klass. d. Kunst, S. 84 u. 85), an welchen die Gesamtwirkung von Beinstellung, Körperhaltung, Gebärde und Gesichtsausdruck mit ergreifender Meisterschaft durchgeführt ist: einerseits die letzte, machtlose Auflehnung gegen das grausame Geschick, anderseits der Verzicht nicht nur auf jeden Widerstand, sondern selbst auf jeden Protest, die trost- und hoffnungslose Verzweiflung. In dem einen Falle ein energisches Aufstützen des Fusses, in dem anderen nur eine schwache Hebung desselben nebst der Einknickung des Knies (vgl. oben S. 91). Eva beim Leichnam Abels, auf einem Kupferstich von *Lucas van Leyden* (a. 1529), und die von den Alten überraschte Susanna auf dem Gemälde von *Paolo Veronese* in Madrid heben die Ferse in der Weise, wie es auch sonst sehr häufig die mit aufgestütztem Fusse stehenden, vor allem nackten Figuren der Hochrenaissance und ihrer Nachfolge tun (auch schon der hier nicht abgebildete von den oben erwähnten, weinenden Engelknaben Donatellos und manchmal der

[1]) Die Frage drängt sich unfreiwillig auf, ob Tizian nicht den Sklaven Michelangelos gekannt habe (vgl. Abb. 245)!

heil. Sebastian in den vorgenannten Füllen [1]). Bei heftiger Auswärtskehrung des gebogenen Knies ist unsere Stellung bei der vom Drachen bedrohten Andromeda auf dem Gemälde *Guido Renis* im Pal. Rospigliosi zu Rom ein Ausdruck des Schreckens (*Abb. 247;* nach Künstl.-Monographien, Abb. S. 87).

Die Pose des Machtgefühls und des Triumphes ist somit eine Stellung der Besiegten und Verzweifelten geworden. Aber auch das Stehen mit gekreuzten Beinen bietet uns Beispiele, wie ein und dasselbe Motiv im mimischen Gesamtspiel sehr Verschiedenes, sogar Entgegengesetztes bedeuten kann. Die Stellung des friedlichen Lebensgenusses verwandelt sich in den Ausdruck der Trauer und des Schmerzes.

Abb. 247.

Abb. 248.

Abb. 249.

Wir kennen ja schon die mit gekreuzten Beinen stehenden Todesgenien (vgl. oben Abb. 204 u. 205). Auch die angstvolle Eva in den Genesismosaiken von S. Marco wurde schon (S. 138) erwähnt (vgl. auch Testi: Storia della pittura veneziana, Abb. S. 51). Hier ist aber noch, vornehmlich aus der antiken Kunst, eine Anzahl von weiteren Belegen hinzuzufügen.

Der älteste und schönste derselben ist der verstorbene Jüngling an der Grabstele vom Ilissos (*Abb. 248;* nach „Klass. Skulpturensch."), in der man die Stilrichtung Skopas' hat erkennen wollen. Die antike Kunst begnügte sich ja gerne mit leisen Andeutungen. Gegen sein eigenes Grab sich lehnend, sieht der junge Epheb wie im Traume vor sich hin, während ihn sein alter Vater traurig betrachtet. Sie sind einander so nahe, diese zwei, der Tote und der Lebendige, und trotzdem von einander so unerreichbar ferne! Aus der späteren Antike nenne ich vorerst den trauernden Pylades auf süd-

[1]) Vgl. oben Abb. 109—112, 150, 176, 178 u. 179. Ich nenne noch *Michelangelos* Statue des berauschten Bacchus v. J. 1497 (Klass. d. Kunst, Abb. S. 6), aus dem Deckengemälde *Raffaels* in der Stanza della Segnatura den Jüngling beim Siege Apollos über Marsyas (Klass. d. Kunst, Abb. 46) und die dicke Gemahlin des Königs Kandaules von *Jordaens* in Stockholm, die beiden letzteren vom Rücken gesehen.

italischen Vasen (z. B. Reinach: Vases peints I, Abb. S. 105 u. 158) und auf einem Sarkophage in Berlin (Beschr. d. ant. Skulpt., Abb. S. 333). In den letzten Fällen ist die schmerzvolle Stimmung durch das Stützen des Kopfes in die Hand noch deutlicher hervorgehoben. Mit verschränkten Beinen steht aber noch der an einen Baum gebundene Marsyas auf einem Gemälde aus Herkulanum (Le pitture antiche d'Ercolano II, Abb. S. 125); desgleichen auch unter den gefangenen Barbaren der römischen Plastik nicht nur die Thusnelda-Statue in Florenz (Loggia dei Lanzi; *Abb. 249*), sondern häufig auch solche männlichen Geschlechts von Triumphdenkmälern (vgl. z. B. Reinach: Statuaire I, Abb. S. 505, 515 u. 518). Winckelmann (Gesamtausg. IV, 1811, S. 145) erwähnt noch andere Beispiele, z. B. ein Philostratisches Gemälde, wo Krieger den Tod des Antilochos beweinten. Bei einem Pädagogen am Grabe der Niobiden, Sarkophag im Lateran-Museum (Garrucci, Taf. 3), ist die spätrömische Hirtenstellung (vgl. oben S. 125) unverändert als Ausdruck der Trauer benützt. Auch in den Terenz-Illustrationen (vgl. oben S. 129) kommt unser Standmotiv in diesem Sinne vor (Publ. d. Pariser Nat.-Bibl., Taf. 8 = *Abb. 250*, u. 17).

Abb. 250.

In der italienischen Renaissancekunst finden wir es bisweilen in der nämlichen Bedeutung wieder, vor allem, wie der aufgestützte Fuss, als eine konventionelle Heiligenstellung an einigen Sebastianfiguren des späten Quattrocento und aus der ersten Hälfte des Cinquecento; beispielweise auf einer Bartolommeo Montagna (von T. Borenius [Painters in Vicenza, S. 204] Giovanni Buonconsiglio) zugeschriebenen Zeichnung im Louvre (*Abb. 251;* nach einer Skizze des Verf.), auf dem Konzeptionsbilde *Timoteo Vitis* in der Brera *(Abb. 252)*, auf einem Altargemälde von *Vincenzo Civerchio* im Dome von Crema, a. 1519 (nach einer Mitteilung des Herrn Dr. Borenius) und im Martyrium des Heiligen von *Girolamo Genga* in den Uffizien (Patzak: Villa imperiale, Abb. S. 189), ausserdem als bemalte Holzstatuette in Sangemini bei Terni (Abb. 131 in der Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XIX, wo sie *Antonio Rizzo* zugeschrieben wird). Dem Beispiele der römischen Barbarenstatuen, welche ja möglicherweise auch zu der Bildung des Sebastiantypus beitrugen, folgte *Michelangelo* bei seinen nackten Gefangenen auf einem Entwurf zum Grabmale Julius' II. (Klass. d. Kunst, Abb. S. XXXI).

Abb. 251.

Abb. 252.

Aus späteren Zeiten nenne ich (ausser den schon, S. 128, erwähnten Nachbil-

dungen der spätantiken Todesgenien) als Beispiel der gekreuzten Beine als Ausdruck der Verzweiflung eine Andromeda von *Rubens* (Klass. d. Kunst, Abb. S. 416), welche zu der folgenden Gruppe hinüberleitet.

Abb. 253.

Wir müssen nämlich in diesem Zusammenhange noch ein paar Spielarten unseres Motivs beachten. Die eine stimmt, durch die Streckung der Beine, mit der oben (S. 133) behandelten romanischen Stellung überein. Als Ausdruck der Verzweiflung kenne ich sie aus einigen wenigen Beispielen von weit auseinander liegenden Epochen, welche alle deutlicherweise ganz spontan und unabhängig von einander auftreten: die zum Tode verurteilte Antigone auf einem spätgriechischen Vasenbilde (*Abb. 253;* nach Baumeister I, S. 84), der kleine Isaak bei seiner Opferung auf zwei frühchristlichen Pyxiden in Berlin und Bologna (*Abb. 254;* nach Stuhlfauth: Die altchristl. Elfenbeinplast., Taf. 1), Eva bei der Höllenfahrt Christi auf einem Kupferstich von *Mantegna* (*Abb. 255;* nach Knackfuss-Zimmermann II, S. 366) — übrigens als Beispiel der naturalistisch-asketischen Richtung im Quattrocento ein schlagender Gegensatz zu Sodomas sybaritisch schöner Eva (vgl. oben Abb. 113) — und schliesslich eine nackte, in Trauer versunkene Frau, Holzstatue von *Vigeland* im Kunstmuseum zu Kristiania. In den zwei erstgenannten Fällen sind die Arme auf den Rücken gebunden, im letztgenannten wiederum, durch eine Art von Selbstfesselung, auf dem Rücken gefaltet.

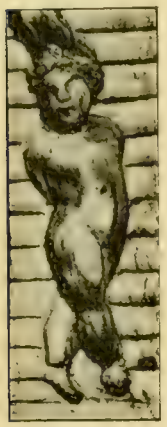


Abb. 254.

Hier mag auch die krampfhafte Verschränkung der Beine an einem der gekreuzigten Räuber auf einem englischen Miniaturblatte des XII. Jahrh. im Victoria and Albert Museum (abgeb. im Kat. der Ausstellung des Burlington Fine Arts Club 1908, Taf. 9), in den Skizzen *Michelangelos* in Oxford zu den Sklaven des Julius-Grabmals und an *Holbeins* naturalistisch schreckhaftem Christus bei der Stäupung, im Museum zu Basel (*Abb. 256;* nach Klass. d. Kunst, S. 24) Erwähnung finden. An die Martersäule gebunden, hängt in dem letztgenannten Bilde der Erlöser mehr als er steht und windet sich wie ein Wurm unter den Schlägen seiner Henker.

Abb. 255.

Die Eigentümlichkeit der dritten Spielart besteht darin, dass der eine Fuss hinten die Ferse oder den Rist des anderen Fusses umklammert. Das Motiv entspricht etwa einer in der Kunst selten vorkommenden Gebärde der Verzweiflung: dem Greifen mit der einen Hand um das Gelenk der anderen. Ein Beispiel dieser Fusshaltung ist der trauernde, auf seinen Stab sich stützende Jüngling, welcher auf einem attischen Lekythos in Madrid vor dem neben seinem Grabmal sitzend dargestellten Verstorbenen steht (Mon. Piot XII, Taf. 5). Der Ausdruck ist nur ganz leise angedeutet, kaum

Abb. 256.

fassbar. Dieselbe Stellung hat auch der reuige Petrus in einem illustrierten, byzantinischen Evangeliar des XI. Jahrh. aus der Hamilton-Sammlung (im J. 1886 von mir im Berliner Kupferstichkab. gesehen; *Abb. 257;* nach einer Skizze des Verf.). Ich mache darauf aufmerksam, wie fein dieser kleine Zug an der schwebenden „Nacht" auf dem allbekannten Reliefmedaillon *Thorwaldsens* zu der traurigen Stimmung beiträgt. Krampfhaft wird das Motiv durch das Emporziehen des einen Fusses das andere Bein entlang bei der Geisselung der heil. Christina von *Paolo Veronese* in der Akademie zu Venedig.

Abb. 257.

Ein Blick auf die hier angeführten Beispiele — es sind so ziemlich alle, die ich besitze — überzeugt, dass auch das Stehen mit gekreuzten Beinen, selbst als Ausdruck des Leidens, in der neueren Kunst hauptsächlich an die antike Tradition und den klassischen Einfluss gebunden ist und dass sich die geistige Bedeutung auch in diesem Falle gewöhnlich weit mehr in der allgemeinen Körperhaltung, einschliesslich der Gebärde und des Gesichts, als in der Beinstellung an und für sich ausspricht.

Das Sitzen mit gekreuzten Beinen.

Unsere Studien gelten eigentlich nur den Beinstellungen beim Stehen. Ich habe jedoch geglaubt, dass ein Seitenblick auf die entsprechenden Formen des Sitzens wesentlich dazu beitragen könnte, unser Thema zu klären.

Dem Sitzen mit dem einen höher aufgestützten Fuss, als Ausdruck der musikalischen Erregung und als Machtpose, haben wir im Vorbeigehen ein paar Bemerkungen (S. 99/100 u. 106, Fussnote 2) gewidmet und wollen uns damit begnügen, einfach weil der Gewinn einer eingehenderen Behandlung der Mühe kaum entsprechen würde [1]). Anders verhält es sich dagegen mit dem Sitzen mit verschränkten Beinen, welche Beinstellung durch eine Fülle von bezeichnenden Formen und durch ihre kunstgeschichtlichen Schicksale dermassen unser Interesse beansprucht, dass wir uns hier nicht einmal, wie bei dem breitbeinigen Sitzen (vgl. oben S. 61), auf eine exkursartige Besprechung beschränken können. Es muss vielleicht vorausgeschickt werden, dass unsere Betrachtung nur dem Sitzen in ungefähr gewöhnlicher Stuhlhöhe gilt. Das niedrige Sitzen, z. B. auf dem Boden, hat, wo es überhaupt etwas bedeutet und nicht z. B. auf der Volkssitte (wie bei den Orientalen) beruht, einen ganz abweichenden geistigen Charakter und lässt sich zweckmässiger in einem anderen Zusammenhange besprechen.

Der Übersichtlichkeit wegen wollen wir vier Hauptformen unterscheiden, mit dem Zugeständnis, dass sie (die zwei ersten und die zwei letzten) sich nicht immer scharf von einander abgrenzen lassen: 1) die Kniee mehr oder weniger weit von einander getrennt und die Unterbeine, bezw. die Füsse in der Vertikallage symmetrisch gekreuzt — eine Form, welche sich vorzugsweise für Frontalansicht eignet; 2) die Beine aneinander geschlossen und gleichmässig ausgestreckt, der eine Fuss über den Rist des anderen gelegt — vorzugsweise eine Profilstellung; 3) das eine Unterbein in mehr oder weniger horizontaler Lage auf dem anderen Knie ruhend, und 4) der Oberschenkel über den anderen gelegt, so dass das Unterbein frei abwärts hängt.

---

[1]) Ein Fall, wo der Versuch zur Charakterisierung der Kraftfülle durch das Sitzen mit dem einen Fuss aufgestützt besonders stark in die Augen fällt, mag jedoch hier noch angeführt werden, nämlich *Annibale Carraccis* Herkules zwischen der Tugend und dem Laster, Gemälde in Neapel (KUHN: Allg. Kunstgesch., Mal. II, Abb. S. 792).

Die antike Kunst benützte die erste Form fast ausschliesslich in ihrer diminutiven Spielart (mit gekreuzten Fusswurzeln); die ausgeprägtere Form (mit kreuzweise einander schneidenden Unterschenkeln) war wohl allzu steif für den klassischen Geschmack (wie sie auch überhaupt häufiger in primitiven Epochen als in der vollentwickelten Kunst vorzukommen scheint). Jedenfalls ist mir die letztere nur aus der reif-archaischen (griechischen) Kunst und nachher wiederum erst aus der (römischen) Verfallskunst erinnerlich: einerseits ein Pädagog in der Schulszene auf einer von *Duris* gemalten Vase in Berlin (*Abb. 258;* nach BAUMEISTER III, S. 1589), anderseits Aeneas mit Dido in der Höhle, Miniatur der Vatik. Vergilius-Handschr. Nr. 3869 (schlechte Abb. in d'AGINCOURTS Storia dell' arte, Taf. 63), und etwa noch der Hirt zwischen zwei Schafen auf einem frühchristlichen Goldglase (GARRUCCI III, Taf. 175, 3). Als Beispiele dieser Art des Sitzens kenne ich aus der byzantinischen Kunst nur die roh-primitiven Flussgötter in den Psalterhandschriften der „mönchischen" Redaktion (vgl. meine „Psalterillustrationen", Abb. S. 25: aus dem Chludoff-Psalter, IX. Jahrh.; deutlicher im London-Psalter v. J. 1066), welche vielleicht von vorikonoklastischen Vorbildern abhängig sind [1]). Um so häufiger kommt dagegen diese Form in dem abendländischen Mittelalter, besonders in der romanischen Epoche vor — selbst in einer Doppelform: nicht nur die Unterbeine, sondern zugleich auch die Füsse sind gekreuzt (schon in der ottonischen und angelsächsischen Kunst, z. B. im Troparium zu Bamberg, Ed. V. 9, fol. 2 v:o, X. Jahrh., u. im „Harleian-Psalter", Brit. mus. Harl. 603, XI. Jahrh.: der Tyrann d. LII. Ps. = *Abb. 259;* nach einer Phot. d. Verf.).

Abb. 258.

Abb. 259.

Verhältnismässig selten ist, unter den mir zu Gesicht gekommenen Beispielen, diese Sitzform als einfache Ruhestellung, z. B. an (sitzend) schlafenden Figuren, wie an einer Erinnye bei der Sühnung des Orestes auf einem griechischen Vasengemälde

[1]) Vgl. einen von den Brüdern Josephs auf der Weide, in der Wiener Genesis (WICKHOFF, Taf. 29). — Sehr deutlich ist diese Sitzweise an einer kleinen, bronzenen Personifikation eines der vier Elemente in der Samml. Bader, abendländische Arbeit d. XI. Jahrh.(?). Aber selbst Meister der neueren Kunst haben sie als eine mythologische Naturpose benützt. Ich erinnere an *Signorellis* Pan in Berlin (Great Masters, Taf. z. S. 42) und an *Velasquez'* Bacchus unter den Trinkern in Madrid (Klass. d. Kunst, Abb. S. 18).

Als eine solche wurde auch gelegentlich das Sitzen mit (nach unserer 3. oder 4. Form) übereinander geschlagenen Beinen betrachtet. Dieser Art ist z. B. ein zwar halbliegender Naturgott (nach antikem Vorbilde) auf byzantinischen Elfenbeinkästchen (VENTURI: Storia dell' arte ital. I, Abb. S. 411). Ausserdem erwähne ich einen von den vier Paradiesflüssen in einem norddeutschen Psalter aus der ersten Hälfte d. XIII. Jahrh., Aschaffenburg Nr. 13 (welcher gewiss nicht unter antikem Einflusse steht), und erinnere an den Neptun und die Flussgötter Rubens' (Klass. d. Kunst, Abb. S. 112, 356—358). Dem Naturkreise gehören auch die in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes bisweilen in ähnlicher Weise sitzenden Hirten an (ein Beispiel aus dem XI. Jahrh. abgeb. bei WESTWOOD: Fictile Ivories, Taf. 15; ein anderes, aus dem XIV. Jahrh. bei MICHEL: Hist. de l'art II, 1, S. 483).

(Reinach: Vases peints I, Abb. S. 390: „diminutive" Form); an einem Mann „ad galli cantum" im karolingischen Berner Prudentius; einem der Wächter am Grabe Christi auf dem frühmittelalterlichen Elfenbeinkasten in Quedlinburg; Joseph bei der Geburt Christi in einem Evangelistar (aus dem Kloster Gengenbach) der Bibl. zu Stuttgart, fol. Nr. 28, Mitte d. XII. Jahrh., und an *Rembrandts* schlafendem Greis, Gemälde v. J. 1629 in Turin; (Klass. d. Kunst, Abb. S. 5: „diminutive" Form). Nach einer keineswegs ausschliesslich abendländisch-mittelalterlichen Auffassung ist diese Art des Sitzens vielmehr eine Herrscherstellung, passend für Könige und irdische Gewalthaber, aber auch für himmlische Mächte und für Personifikationen, d. h. die Würdenträger im Reiche der Begriffe. In der antiken (wenigstens der handwerksmässigen) Kunst kommt sie zuweilen in ihrer diminutiven Form selbst bei Götterfiguren zur Anwendung (z. B. Zeus in einer Götterversammlung, Votivrelief in Berlin aus der Samml. Saburoff: Furtwängler, Taf. 27; vgl. auch Reinach: Statuaire II, Abb. S. 24). Die folgenden Beispiele vertreten dagegen (mit Ausnahme v. Abb. 260 [1]) die ausgeprägtere Form: der Hohepriester in einer Handschrift der „Vöge-Schule", München Cim. 57, X—XI. Jahrh.; David, Relief an der Kathedrale von Compostella (Michel: Hist. de l'art II, 1, Abb. S. 252), der feierlich thronende „Constantinus", Zeichnung in der Vatik. Handschr. Pal. lat. 997, XII. Jahrh.; Herodes auf dem Taufbecken des Hildesheimer Domes; Manfred in seiner Bibel, Vatic. lat. 36, XIII. Jahrh. (*Abb. 260;* nach Taf. I z. Abhandl. d. Grafen Erbach-Fürstenau in den Schriften d. preuss. Instit. in Rom, Bd. I); zwei Könige an der Fassade der Kathedrale von Exeter, zweite Hälfte d. XIV. Jahrh. (Knackfuss-Zimmermann: Allg. Kunstgesch. II, Abb. S. 124); himmlische Potentaten der asiatischen Kunst (*Abb. 261;* nach Grünwedel: Buddh. Kunst in Indien, S. 168; Münsterberg: Chines. Kunstgesch. I, Abb. S. 130, im letzten Falle fast ganz romanisch anmutend); einer der 24 apokalyptischen Könige auf dem Tympanonrelief von Moissac (Sculpt. franç., Taf. V, 1) und die personifizierten Himmelszeichen, Reliefs in Toulouse und Compostella (ibid., Taf.

Abb. 260.

Abb. 261.

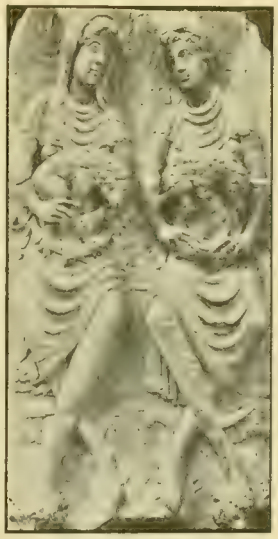


Abb. 262.

[1]) Spätere Beispiele der diminutiven Form an Herrscherfiguren bietet uns Pilatus beim Verhör mit Christus auf dem Dombilde *Duccios* in Siena (Weigelt, Taf. 33) und auf dem Gemälde *Tintorettos* in der Scuola di S. Marco zu Venedig (Künstl.-Mon., Abb. S. 39). Die Stellung dürfte in diesen Fällen gut zu der Unentschlossenheit des richtenden Statthalters passen.

IV, 5, u. *Abb. 262;* nach Michel: Hist. de l'art II, 1, Abb. S. 253), XII. Jahrh.; ein christlicher „Himmelsgeneral" unter den Engelchören, Mosaik in der Taufkapelle von S. Marco zu Venedig XIV. Jahrh. (*Abb. 263;* nach einer Skizze d. Verf.); Mars unter den Himmelssphären in den für Villa Massimi in Rom geplanten Deckengemälden von *Cornelius* (Künstl.-Mon., Abb. S. 49) und die Heldengestalt der „Stärke" auf dem Grabmal des Generals Lamoricière von *Paul Dubois* in der Kathedrale zu Nantes. Man hat also in dieser Beinstellung zu verschiedenen Zeiten und in ausserordentlich weit von einander liegenden Ländern eine Machtpose sogar von höchster Potenz gesehen. Nach den drei letztgenannten Beispielen zu urteilen, hat man auch in der steiflinigen Lässigkeit derselben etwas Militärisches gefunden. Dieser Ruhepose fehlt jedenfalls die übermütig gleichgültige Trägheit der steif ausgebreiteten und die passive Bequemlichkeit der mit gekreuzten Füssen ausgestreckten oder der übereinander geschlagenen Beine. Sie bezeugt eine gewisse Bereitschaft zum Aufspringen.

Abb. 263.

Selbstvertrauen bedeutet das Motiv in einer von den Zeichnungen *Villard de Honnecourts* aus der Mitte des XIII. Jahrh. (*Abb. 264;* nach der Ausg. d. Pariser Nat.-Bibl., Taf. 27), wo ein junger Herr, den Jagdfalken auf der einen Hand und die andere gegen den Oberschenkel gestemmt, mit sichtbarem Erfolg seiner Schönen zu imponieren sucht. Die Skizze sieht fast wie der erste Keim zu der berühmten Liebesszene in dem etwa hundert Jahre späteren „Triumph des Todes" im Camposanto zu Pisa aus, wo jedenfalls der eine von den vornehmen Liebhabern der Figur Villards (allerdings nur) in den hier erwähnten Motiven entspricht (*Abb. 265;* nach einer Phot. von Alinari).

Abb. 264.

Abb. 265.

In dem italienischen Wandgemälde kreuzt indessen der betreffende Herr nicht die Unterbeine, sondern nur die Füsse, wie ja die Kunst überhaupt oft keinen Unterschied zwischen diesen zwei Spielarten, der stärker ausgeprägten und der „diminutiven", macht. Nichtsdestoweniger hat die letztere im allgemeinen einen deutlich abweichenden, weniger energischen Charakter. Sie ist bequemer, zugleich weniger auffallend, darum anspruchsloser, gesitteter. Weil die Füsse sich gegenseitig fesseln, d. h.

einander im Wege sind, erlaubt sie nicht ein so schnelles Aufstehen, wie das Sitzen mit gekreuzten Unterschenkeln. Sie ist so zu sagen friedlicher, für einen Sitzenden geeignet, der nicht aufzupassen braucht. Wo sie nicht einfach eine neutrale Ruhestellung ist, bekommt sie leicht einen gewissen, passiven Stimmungsgehalt und passt deswegen vorzüglich für Frauen und kontemplative männliche Figuren, wie Dichter und Denker.

Abb. 266.

Was das Sitzen mit gekreuzten Fusswurzeln als eine weibliche Stellung betrifft, erinnere ich zunächst an seine Anwendung in der italienischen Hochrenaissance, u. a. und vor allem bei *Raffael* (die Poesie in der Stanza della Segnatura; Juno im Götterkreise, Villa Farnesina; Maria in der „kleinen Familie" im Louvre: Klass. d. Kunst, Abb. S. 49, 87 u. 129) und seiner Nachfolge (z. B. *Raffaellino del Colle;* Reinach: Peint. II, Abb. S. 47). Ähnlich sitzt auch *Andrea del Sartos* heil. Agnes im Dome zu Pisa (Künstl.-Mon., Abb. S. 95). Dem Vorbilde Raffaels verdankt wohl Juno ihre Stellung auf einem von *Rubens*' Gemälden zur Verherrlichung der Maria de' Medici, vielleicht auch seine Madonna in New York (Klass. d. Kunst, Abb. S. 237 [= *Abb. 266*], u. 380), jedenfalls verschiedene Frauen bei *Cornelius* (Künstl.-Mon., Abb. S. 63, 66, 71, 73 u. 102). Unter weiblichen Bildnissen gehören zu dieser Kategorie z. B. dasjenige Helene Fourments von *Rubens* in München (op. cit., Abb. S. 372) und Lady Rushouts von *Angelica Kauffmann* („Kupferstich-Kab." III, Taf. 91).

Abb. 267.

Die folgende, einen Zeitraum von mehr als zwei Jahrtausenden umfassende Reihe von Beispielen dürfte hinlänglich bezeugen, wie beharrlich die Kunst, allerdings in erster Linie die abendländisch-christliche, diese Haltung als eine beschauliche betrachtet hat. Die hellenistische Anakreonstatue in Kopenhagen ist wohl das bedeutendste Beispiel aus der alten Kunst. Ein Philosoph in einer Gelehrtenversammlung, Mosaik aus Pompeji (Helbig: Führer, 2. Auflage, II, Abb. S. 83), und ein Teilnehmer an einem Konzil, karolingische Kopie einer spätrömischen Miniatur, Vatic. Pal. lat. 1564, „De agrimensoria", vertreten die zwei Typen, welche die Antike dem Mittelalter vererbt zu haben scheint: den Enfacetypus, der im Abendlande fortlebte, und den Profiltypus, welchen man bisweilen in byzantinischen Evangelistenbildern wiederfindet. Beispiele der letzteren sind etwa Matthäus in einem Evangeliar des XI—XII. Jahrh. in Wien, Hofbibl., theol. graec. 154 (*Abb. 267;* nach einer Phot. d. Verf.), und Lukas in den byzantinischen Mosaiken von Martorana in Palermo. Von den abendländischen Enfacefiguren führe ich folgende an: Lukas in den „Augustine-Gospels", Cambridge, aus der zweiten Hälfte des VII. Jahrh.? (*Abb. 268;* nach Proceedings of the

Cambr. Ant. Soc., Nr. 31, Taf. 9; jedoch in der ausgeprägteren Form); Johannes im „Godescalc-Evangeliar", aus der 2. Hälfte d. VIII. Jahrh. („Ada-Handschr.", Taf. 25), einen von den Aposteln im „Liber canonum", Bibl. Vallicelliana in Rom, aus der 2. Hälfte d. IX. Jahrh. (L'Arte V, Abb. S. 233), Markus auf dem elfenbeinernen „Tutilo"-Relief in St. Gallen, IX—X. Jahrh. (*Abb. 269;* nach einer Phot. des Verf.), einen schreibenden Propheten unter dem Bilde der Geburt Christi, Miniatur im „Prümer Troparium", Bibl. nat. zu Paris, f. lat. 9.448, X. Jahrh.; wiederum Markus in dem schon (S. 153) erwähnten Evangelistar in Stuttgart, Mitte des XII. Jahrh., einen Propheten im Südportal der Kathedrale von Chartres (Sculpt. franç., Taf. 42, 6) und einen Apostel beim jüngsten Gericht, Tympanonrelief in Laon, beide vom Anfang des XIII. Jahrh.; den (auf dem Boden lesend sitzenden) Eremiten im „Kirchenregiment", unten links auf dem *Andrea da Firenze* zugeschriebenen Wandgemälde in der spanischen Kapelle von S. Maria novella in Florenz, um 1370, welche Figur vielleicht *Michelangelo* die erste Idee zu seinem Jeremias in der Sixtinischen Kapelle gab (Klass. d. Kunst, Abb. S. 39[1]), ausser diesem noch Jesaias an der letztgenannten Stelle (ibid., Abb. S. 33), einen Zuhörer bei der Predigt des Paulus von *Raffael* (Klass. d. Kunst, Abb. S. 97), Jesus im Gespräch mit der Samariterin am Brunnen von *Bonifazio* (Reinach: Peint. I, Abb. S. 384), den heiligen Gregorius von *Michael Pacher* in München (Alt-deutsche Mal., Abb. 78); schliesslich Lukas in der Ludwigskirche zu München, Freske von *Cornelius* (Künstl.-Mon., Abb. S. 94). Im Vorbeigehen gesagt, hat wohl niemand diese Sitzform so häufig benützt, wie eben Cornelius, und zwar nicht nur als Frauenstellung (vgl. oben) und an beschaulichen Figuren, sondern auch als Ausdruck körperlichen Schmerzes oder der Trauer (ibid. Abb. S. 92, 93, 96, 116 u. 117).

Abb. 268.

Abb. 269.

[1]) Ich kann mich nicht enthalten, hier noch ein paar beim ersten Blick vielleicht zu gewagt erscheinende Vermutungen in betreff der etwaigen Lehnmotive in Michelangelos Sixtininischen Deckengemälden zum Ausdruck zu bringen. Die so gezwungen anmutende Körperdrehung der lybischen Sibylle (Klass. d. Kunst, Abb. S. 40) scheint durchgehend einem Apostel in der schon erwähnten Miniatur des Vallicellianischen Liber canonum nachgebildet zu sein. Von der Handschrift weiss man, dass sie sich jedenfalls in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. in Rom befand, wo Baronius sie damals sah (L'Arte V, S. 239). — Der Frau, welche das Opfer in dem betreffenden Noah-Bilde Michelangelos anzündet, scheint wiederum die Althaia auf gewissen antiken Meleager-Sarkophagen (vgl. Baumeister II, Abb. S. 917) zum Vorbild gedient zu haben. Nur verwandelt sich der hochtragische Ausdruck Althaias, wie sie das verhängnisvolle Holzscheit in die Flamme hält, im Nachbilde in eine recht triviale Scheu vor der Hitze des Feuers (Klass. d. Kunst, Abb. S. 23).

Unsere zweite Hauptform, elegant und gemächlich, wie sie ist, scheint zu verschiedenen Zeiten als eine besonders vornehme gegolten zu haben. Es ist die Pose der hochgestellten griechischen und römischen Damen, die als Porträtstatuen in verschiedenen Sammlungen Italiens und in der Ermitage (vielleicht noch anderwärts) auf ihren geschweiften Sesseln mit unvergleichlicher Abandon, wie „hingegossen“ sitzen (*Abb. 270;* nach Öhmann: Porträttet i den grekiska plastiken, S. 65; vgl. auch Reinach: Statuaire I, Abb. S. 570, 571 u. 588; II, S. 686 u. 687). Amelung hat die Vermutung ausgesprochen, dass dieser Frauentypus, selbst in statuarischer Form, etwa in Grabfiguren, schon zu Phidias' Zeiten fertig ausgebildet gewesen sei. Jedenfalls kommt die Stellung schon im Götterkreise des Parthenonfrieses (sog. Peitho und Dionysos; Baumeister II, Taf. 33, 39 u. 40) und etwas später auf dem Relief von Epidauros (Asklepios; Collignon II, Abb. S. 200) vor. Ausser in den erstgenannten Fällen habe ich diese Beinhaltung in der monumentalen Freiskulptur des Altertums nicht gefunden, dagegen häufig genug auf Vasen- und Wandgemälden und an Statuetten von Bronze oder Ton, mit oder ohne das Rückwärtslehnen des Oberkörpers. Beispiele: die entzückenden Nymphen im bacchischen Thiasos auf einer Saburoffschen Vase in Berlin, noch aus dem vollen V. Jahrh. (Furtwängler: Samml. Sabouroff I, Taf. 55), eine junge, von Eros bediente Dame bei ihrer Toilette (Reinach I: Vases peints I, Abb. S. 493, 1), sonst auf Vasen zumeist Götter, Göttinnen, Musen und andere mythologische Figuren; ein Philosoph, im Hafen von Brindisi gefundene Bronzestatuette des Brit. Museums; lässig sitzende Mädchen, Tanagrastatuetten z. B. in Dresden (*Abb. 271;* nach einer Skizze d. Verf.) und Berlin (Furtwängler: op. cit. II, Taf. 85 u. 87), Quellennymphe auf einem Wandgemälde aus Herkulanum (abgeb. bei Ternite: Wandgem.); schliesslich aus der Verfallszeit Hektor im Gespräch mit Andromache, Miniatur in dem Ambrosianischen Ilias-Fragment, Mailand (*Abb. 272;* nach einer Phot. d. Verf.), u. s. w.

Abb. 270.

Abb. 271.

Bis auf ganz seltene Ausnahmen — wie Pilatus beim Verhör mit Christus auf frühchristlichen Sarkophagen (wo das Motiv wahrscheinlich eine besondere Bedeutung hat; vgl. oben S. 153, Fussnote, u. weiter unten) und das Christkind auf Guido da Sienas Madonnenbilde, XIII. Jahrh. (wovon ebenfalls noch weiter unten) — ging das Motiv in den folgenden Zeiten, so weit ich bemerkt habe, für mehr als ein Jahrtausend

verloren. Erst in der Kunst um 1500 habe ich es wiedergefunden. In Analogie mit der „weiblichen“ Stellung, dem aufgestützten Fusse und den gekreuzten Beinen beim Stehen möchte man vielleicht a priori das Wiederauftauchen dieses Motivs der wachsenden Kenntnis der antiken Kunst in Rechnung stellen. Etwa mit der zufälligen Ausnahme eines Zuhörers bei der Predigt des Täufers in den Fresken *Ghirlandajos* in S. Maria novella zu Florenz (Künstl.-Mon., Abb. S. 60), erscheint es indessen meines Wissens zuerst in der deutschen Kunst, und zwar vornehmlich als eine Stellung thronender Gewalthaber und bepanzerter Herrscher, also in Analogie mit dem Sitzen mit gekreuzten Unterschenkeln und dem einem Unterbeine auf dem anderen Knie ruhend (wovon weiter unten). Es ist also hier vielmehr eine aus dem damaligen Leben entlehnte Mode-, als eine von der Antike herübergekommene Kunstpose. Allerdings habe ich diese Sitzweise einige Male in der italienischen Hochrenaissance gefunden — Beispiele von *Michelangelo* (ein paar von den irdischen Vorfahren Christi in der Sixtinischen Kapelle; Klass. d. Kunst, Abb. S. 78), von *Tizian* (s. gleich unten) und *Baroccio* (sehr niedrig sitzende Madonnen in verschiedenen Sammlungen; das Motiv kaum merkbar). Immerhin scheint noch das Cinquecento sie eher gemieden als geliebt zu haben.

Abb. 272.

Wenngleich die mit gekreuzt ausgestreckten Füssen sitzenden Frauen der neueren Kunst gewiss oft bedeutend mehr als jene deutschen Fürsten an die Antike erinnern, so finde ich auch hier keinen Anlass zur Annahme antiker Vorbilder. Die betreffenden Figuren treten zunächst, so weit ich habe finden können, ganz selten und von einander unabhängig auf und sind in der älteren Zeit immer nackt (oder nur leicht drapiert). In der klassischen Kunst sind die entsprechenden Gestalten, so weit ich sie kenne, dagegen immer bekleidet. Mein ältestes Beispiel dieser Art stammt wiederum aus Deutschland und aus der Zeit vor 1500: die im Freien sitzende, ihr Kind stillende Frau auf einem sehr frühen Kupferstich von *Dürer* (*Abb. 273;* nach Klass. d. Kunst, S. 87). Derselben Spielart, welche sich durch ein hohes Sitzen und Vorderansicht kennzeichnet, gehören etwa folgende Beispiele an: die nackte Frau in *Tizians* „Himmlische und irdische Liebe“ (Klass. d. Kunst, Abb. S. 21) und seine durch Boldrinis Holzschnitt v. J. 1566 bekannte Venus (Kupferstich-Kab. II, Taf. 2), Venus auf *Rubens'* Gemälde in der Dulwich Gallery (Klass. d. Kunst, Abb. S. 335; vielleicht unter Einfluss des Dürerschen Stiches entstanden), eine halbnackte Nymphe auf einem Gemälde von demselben Meister im Prado-Museum (ibid.; Abb. S. 293), „der Herbst“ von *Watteau* im Louvre (Klass. d. Kunst, Abb. S. 65) und *Gustave Moreaus* „La fée aux griffons“ in seinem Museum zu Paris.

Abb. 273.

In einer anderen Spielart der hier behandelten Gruppe, welche sich von der eben

erwähnten zumeist durch ein niedrigeres Sitzen, vor allem aber durch eine schiefere, sozusagen diagonale und mehr auf Profilwirkung berechnete Stellung unterscheidet, tritt das Streben, die langen, leise fliessenden, und infolge der Beinhaltung nach unten zusammenlaufenden Umrisse des jugendlichen Frauenleibes hervorzuheben, stark, jedenfalls im allgemeinen stärker als bei der ersteren Spielart hervor. Es ist dieselbe ausgewählte und eigentümliche Schönheit, welche wohl Giorgione (an seiner liegend schlafenden Venus zu Dresden) zuerst vollbewusst den Künstlern zur Nachahmung enthüllte. Dass und wie ihm Tizian in dieser Hinsicht in seinen nackt liegenden Frauenfiguren folgte, kann uns in diesem Zusammenhange weniger interessieren, als dass er mit seiner Diana (bei der Entdeckung des Fehltrittes der Callisto; Klass. d. Kunst, Abb. S. 128 u. 129) schon den uns eben beschäftigenden Typus feststellte, allerdings ohne Benützung der Fusskreuzung. Diese habe ich, noch immer ganz vereinzelt, in Verbindung mit einer ähnlich sitzenden Figur erst weit später, nämlich bei dem als nackte Frau dargestellten „Sommer“ auf einem Gemälde von *Guido Reni* in Wien (*Abb. 274;* nach Künstl.-Mon., S. 88) gefunden. Aber erst etwa vom Anfang des XVIII. Jahrh. an werden meine Beispiele zahlreicher. Die leckere Zierlichkeit und pikant-sittsame Geschlossenheit dieser Pose scheint sie im Zeitalter des Rokoko, des Zopfes und des Neuklassizismus beliebt gemacht zu haben. Denn wie sehr auch diese Kunstrichtungen sonst divergierten, so blieben sie sich ziemlich gleich in der Schilderung der weiblichen Reize. Als bezeichnende Beispiele nenne ich Diana auf einem Elfenbeinrelief von *Ignaz Elhafen* (1685—1710) im Nationalmuseum zu München (Klass. Skulpturensch., Nr. 538), Amphitrite von *Louis de Boullanger* (Ch. Blanc: Hist. d. peintres, Abb. S. 5) und von *Taraval* (im Louvre: *Abb. 275;* nach einer Phot. von Champagne), *Ciprianis* triumphierende „Schönheit“, gestochen von Bartolozzi (Kupferstich-Kab. I, Taf. 83), schliesslich „die Dame im Walde“ in *Genellis* „Leben eines Wüstlings“ (Taf. 13) und seine dem Leierspiel des Herkules lauschende Omphale in der Schackschen Galerie zu München.

Abb. 274.

Abb. 275.

Das Motiv beschränkte sich aber nicht auf nackte Idealfiguren allein. Wie einst in der hellenistischen und römischen Kunst das Stehen mit übereinander geschlagenen

Beinen, so scheint jetzt, bei den niedlichen Schäferinnen *Bouchers* (z. B. „Galerien Europas“ H. XV, Taf. 120) und den reizenden Bauerfrauen und Mädchen von ihm und *Greuze* (z. B. Hirth VI, 3100 u. 3120—23; Artistes célèbres: Greuze, Abb. S. 15 u. 47), unsere Sitzweise geradezu das stille Glück des unschuldigen, ländlichen Lebens zu symbolisieren. Und zugleich gewinnt sie wieder einmal Bedeutung in vornehmen Damenporträts. Beispiele aus der Rokokozeit: Mme. de Pompadour von *Boucher* (Victoria and Albert Museum, London, u. Samml. Rothschild, Paris; Rass. d'arte X, Taf. z. S. 64) und von *Latour* (im Louvre: (*Abb. 276;* nach einer Phot. von Champagne), jedesmal in Vorderansicht (wie der erstere unserer nackten Frauentypen). Später wurde das Dreiviertel- oder das volle Profil vorgezogen, augenscheinlich weil die Seitenansicht den Charakter der Stellung vollständiger zur Geltung brachte und die leichten Trachten des Zopfes und des Empire zu einer solchen Charakterisierung einluden. Beispiele: Mrs. Sheridan von *Gainsborough* (*Abb. 277;* nach Brit. artist. ser., Taf. z. S. 62), Joséphine Bonaparte, a. 1801 (*Abb. 278;* nach Gaz. d. beaux-arts 1890 II, S. 465), und „Madame Mère“, beide von *Gérard* (das letztgenannte Bildnis in Versailles), und Pauline Bonaparte von *Kinsan* (ausgest. in der Mostra del ritratto zu Florenz 1911). In diesem Zusammenhange will ich noch an *Davids* allerdings eher liegendes als sitzendes Bildnis von Mme. Récamier erinnern (Maîtres de l'art, Taf. z. S. 110).

Abb. 276.

Abb. 277.

Abb. 278.

In welchem Grade die antiken Bildnisstatuen der kaiserlichen Damen des alten Rom in den Empireporträts als Vorbilder mitgewirkt haben mögen, ist eine Frage, die ich unentschieden lassen muss. Wie aus dem Obigen hervorgeht, sehe ich den Ursprung der beiden hier behandelten, sitzenden Frauentypen (gleichgültig ob nackt oder bekleidet) in der neueren Kunst selbst, nicht in der Antike. Damit ist aber selbstverständlich nicht gesagt, dass nicht in einzelnen Fällen ein antiker Einfluss vorhanden sein kann. Dieser Art ist z. B. wahrscheinlich Pharaos Tochter auf einem Bilde von *Hogarth* (Hirth VI, 3081) und *Danneckers* „Mädchen

mit Vogel“ v. J. 1790 (A. Spemann, Taf. z. S. 25), gewiss Juno auf einem Relief von *Thorwaldsen* (Künstl.-Mon., Abb. S. 55; vgl. unsere Abb. 270).

Obschon ebenso gemächlich, ist die hier behandelte Sitzweise, der Form wie dem Ausdruck nach, das gerade Gegenteil des brutal-plebejischen Sitzens mit breit ausgestreckten Beinen (vgl. oben S. 64/5). Wie aber schon unsere antiken Beispiele zeigen, ist sie keineswegs ausschliesslich weiblich. Überwiegend ist sie jedoch eine Haltung des idealen oder sozialen Ranges. Wie schon angedeutet, erscheint sie als eine solche schon im Anfang ihrer Laufbahn durch die neuere Kunst, nämlich in den Herrscherfiguren der deutschen Kunst um die Wende des XV. Jahrh., z. B. in dem ersten Holzschnitte *Dürers*, v. J. 1498, zu der Offenbarung Johannis und bei Herodes, wie er Christus verhört, Holzschnitt v. J. 1509 zu der „Kleinen Passion“ (Klass. d. Kunst, Abb. S. 165 u. 227), so auch in dem „Weisskunig“ und der Genealogie Kaiser Maximilians von *Burgkmair* (Hirth I, 126, u. II, 635 u. 638 = *Abb. 279*). Aber auch später kommt die Stellung gelegentlich in einer ähnlichen Bedeutung vor. Beispiele: das Bildnis Sir Philip Sidneys in einer zierlichen Miniatur von *Isaac Olivier* (1564—1617) im Windsor Castle (Burl. Mag. Nr. 37, Taf. z. S. 26); ein junger Lebemann beim Damenbrettspiel, Gemälde von *Dirk Hals* in der gräfl. Moltkeschen Sammlung zu Kopenhagen; ein Herr im Gespräch mit einer Dame, Herman Doncker zugeschriebenes Gemälde in der Kunstsamml. der Hochschule zu Stockholm (Kat. von O. Sirén, Taf. z. S. 33); Aelbert Coenradz Burgh auf dem kleinen Bilde *Thomas de Keysers* v. J. 1638 (*Abb. 280;* nach einer Phot. von Hanfstaengl), wo die vier Bürgermeister von Amsterdam den Besuch Marie de' Medicis erwarten, und der schwedische König Gustav III. auf dem (unvollendeten) Krönungsbilde von *C. G. Pilo* im Nationalmuseum zu Stockholm (Sirén, Taf. z. S. 200).

Abb. 279.

Abb. 280.

Besonders stark kommt das Autoritative bei dem holländischen Bürgermeister zum Vorschein. Von Selbstschätzung ganz erfüllt, macht er fast den allerdings kaum beabsichtigten Eindruck, als wolle er in dieser Stellung den Besuch der Königin empfangen. Dadurch wird er in seiner Art gewissermassen ein Gegenstück zu Frans Hals' Heythuysen (vgl. oben Abb. 59). Es ist ja geradezu ein bezeichnender Zug der holländischen Porträtkunst, dass sie gerne die aristokratischen Manieren bis ins Protzige übertreibt, wie ja anderseits der niederländische Humor es liebt, die ehemals oder noch im Augenblick als vornehm geltenden Stellungen bis zum Lächerlichen

herabzuwürdigen (vgl. oben S. 40/1 u. 64, wie auch weiter unten). So benützt *Jordaens* das Motiv der gekreuzt ausgestreckten Füsse an Bauernfiguren (sowohl bei dem Bauern selbst als bei seiner Frau in der Mahlzeitsszene mit dem verwunderten Satyr, in Kassel, und an dem schlafenden, ganz bäurisch aufgefassten Argus in Lyon; Buschmann, Taf. 6 u. 8; vgl. auch Gaz. d. beaux-arts 1905 II, Abb. S. 253).

Die im Vorhergehenden mitgeteilten Beispiele (selbstverständlich mit Ausnahme der letztgenannten) zeigen also das Sitzen mit dicht neben einander ausgestreckten Beinen und übereinander gelegten Füssen als eine auszeichnende, nicht nur wegen ihrer Bequemlichkeit, sondern ganz besonders wegen ihrer Anmut, Vornehmheit und Würde gewählte Pose. Mit diesen Beispielen, wie auch mit der alltäglichen Wirklichkeit verglichen, ist dagegen die Rolle derselben als einer einfach natürlichen Ruhestellung, so weit ich ersehen kann, in der Kunst eine auffallend bescheidene. Zu Jordaens essendem Bauern, der so wohlgefällig die Beine unter seinem eigenen Tische ausstreckt, kann ich aus der italienischen Renaissancekunst, welche sich sonst so spröde gegen unser Motiv verhält, zwei Gegenstücke anführen: den einen von den Jüngern beim Mahle in Emmaus auf dem schon (oben S. 97, Fussnote) zitierten, Giov. Bellini oder Bened. Diana zugeschriebenen Gemälde in S. Salvatore zu Venedig (Reinach: Peinture I, Abb. S. 390) und einen Apostel beim Abendmahl Christi von *Giacomo Bassano* in der Borghese-Galerie zu Rom. Der letztere sitzt sogar kaum würdevoller als der grobianische Bauer auf dem Bilde von Jordaens. Vollends unverschämt wird diese Art des Sitzens, als der Ausdruck eines blasierten Stutzertums, bei einem absichtlich karikierten Roué in einem ganz modernen „Coin de cercle“ von *Jean Béraud* (*Abb. 281;* nach Les Arts, Nr. 101, S. 14). Wir haben die Gegensätzlichkeit der geschlossen und der breit ausgestreckten Beine hervorgehoben. Hier begegnet uns indessen ein Fall, wo diese Gegensätze sich berühren. Denn der feine Taugenichts im Klub zeigt dieselbe weltverachtende Gleichgültigkeit wie der junge Lord in Hogarths „Mariage à la mode“ (vgl. oben S. 64/5).

Abb. 281.

Wie aber können dieselben Stellungsmotive sowohl ein schlingelhaftes Räkeln als auch repräsentative Würde bedeuten?

Der Ausdruck der anerkannten oder nur eingebildeten Überlegenheit besteht entweder, positiv, in einer absichtlichen oder gewohnheitsmässigen Hervorhebung der eigenen Person oder auch, negativ, in der ebenso absichtlich gezeigten oder jedenfalls nicht verhehlten Geringschätzung Anderen gegenüber. Was das Sitzen betrifft, gehört zu der erstgenannten Art vor allem das majestätische, sich der Huldigung oder Anbetung darbietende Thronen. Der negative Ausdruck besteht dagegen in einem mimischen „Noli me tangere“, d. h. in der Abschliessung von der Aussenwelt, dem abweisenden Alleinstehen oder dem Einherschreiten in steif zugeknöpfter Unzugänglichkeit, dem Sichbefassen

mit Anderen nur aus gnädiger Herablassung, oder auch, im Gegensatz dazu, in verächtlich ungenierten Manieren. Man behält z. B. bei ehrfurchtsvoller Begrüssung seitens Untergeordneter den Hut auf, man sitzt, wenn jene stehen und man erlaubt sich auffallend nachlässige Stellungen [1]). Und anderseits, wenngleich die „gute Sitte", ganz wie zu Aristophanes' Zeiten (vgl. oben S. 128), im Vergleich mit früher heute an Strenge viel nachgelassen hat, so fordert sie ja doch noch, dass junge Leute beim Eintritt einer älteren Person ihre lässige Bequemlichkeit, u. a. eben die Verschränkung der Beine und das Zurücklehnen des Oberkörpers, aufgeben und respektvollere Stellungen einnehmen. Denn jene Weise zu sitzen kann ja gewiss, in angegebenem Sinne, würdevoll, nie aber ehrfurchtsvoll sein.

Rücksichten beiderlei, d. h. sowohl positiver als negativer Art mögen mitgewirkt haben, um z. B. aus dem Grätschen eine fürstliche und aus dem breiten Sitzen mit gebogenen Knieen eine autoritative Pose zu machen (vgl. oben S. 37 fg. u. 61 fg.). Eine sehr massvolle Form negativer Natur ist das Stehen mit gekreuzten Beinen als Würdestellung (vgl. oben S. 123 u. 143). Ein besonders bezeichnendes Beispiel derselben Art ist aber unsere dritte, in der Kunst des hohen Mittelalters überaus häufig vorkommende Hauptform des Sitzens mit verschränkten Beinen. Den einen Unterschenkel auf das andere Knie gelegt sitzen oder thronen nämlich in den Bildern jener Zeit (selten Heilige, um so öfter) Fürsten, Richter oder sonstige Würdenträger, überhaupt vornehme Herren. Aus der Menge greife ich aufs geratewohl einige Beispiele heraus. In dieser Stellung erscheint häufig Herodes beim Kindermorde, z. B. schon auf der Bronzetür des *Bonannus* am Dome zu Pisa aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. So empfing er, in dem 1870 bei der Beschiessung von Strassburg verbrannten „Hortus deliciarum", aus dem dritten Viertel desselben Jahrh., den Täufer; so empfangen in der normannischen (oder englischen?) Psalterhandschrift der Pariser Nationalbibl. f. lat. 8846, wohl aus dem Anfang des XIII. Jahrh., Pharao den greisen Jakob und Herodes die drei Könige, und so thront daselbst der Tyrann des ersten Psalmes in der „cathedra pestilentiae" (Ausg. d. Départ. des manuscr., Taf. 3, 5 u. 9); desgleichen auch Pharao im Psalter Ludwigs d. Heil., f. lat. 10.525 ders. Bibl. (*Abb. 282;* nach Taf. 30 des betreffenden Bds. ders. Publik.-Serie), als Moses und Aaron vor ihm erscheinen. Aus dem XIV. Jahrh. erwähne ich beispielsweise Herodes bei dem Kindermorde auf dem Tympanrelief der Lorenzkirche zu Nürnberg (Künstl.-Mon., A. Krafft, Abb. S. 80) und beim Besuche der drei Könige auf einem Elfenbeindiptychon im Bargello (Les Arts Nr. 32. Abb. S. 22) und den als königlichen Selbstmörder dargestellten Gottesleugner des 52. Psalmes in einer prachtvollen englischen Handschrift der Brüsseler Bibl., Nr. 9961; der letztgenannte König gibt selbst

Abb. 282.

[1]) Ich mache z. B. darauf aufmerksam, wie wesentlich die räkelhafte Verschränkung der Beine (unsere 3. Form) bei der liegenden Statue des „Tages" von *Michelangelo* in der Mediceischen Grabkapelle an dem Ausdrucke des Abscheues oder der Weltverachtung teilnimmt (Klass. d. Kunst, Abb. S. 97).

in dem Augenblicke, wo er sich das Schwert in die Brust sticht, die fürstliche Beinstellung nicht auf. Sonst paradieren die Gewalthaber dieser Zeit, zur Vervollständigung des Ausdruckes ihrer Machtvollkommenheit, gerne mit dem aufwärtsgerichteten Schwerte oder Szepter oder stemmen stolz die Hand gegen den Oberschenkel.

Bekanntlich war das Sitzen mit verschränkten Beinen auch die mittelalterliche Richterstellung. Das Soester Recht schreibt vor, „es soll der Richter auf seinem Richterstuhl sitzen als ein griesgrimmender Löwe, den rechten Fuss über den linken schlagen" (Jac. Grimm: Deutsche Rechtsalterthümer, 4. Aufl., I, S. 375), und Ottokar zufolge soll der Richter „ain pain auf das ander legen". Mit diesen Ausdrücken scheinen unsere Hauptformen 1) und 3) gemeint zu sein. Wenigstens kommen in den Illustrationen des Dresdener, von K. von Amira herausgegebenen „Sachsenspiegel", XIV. Jahrh., bei den fast unzähligen Richterfiguren nur diese zwei Formen vor, und zwar ist die letztere die bei weitem gewöhnlichere. Aber auch die erstere war ja im Mittelalter eine Machtpose und gelangte als solche vielleicht sogar schon früher in Gebrauch (vgl. oben S. 153). Auf dem ersten Bilde der Dresdener Handschrift thront als oberster Hüter des Gesetzes der Kaiser mit gekreuzten Unterschenkeln. Auf Taf. 128 sieht man den König zweimal sitzen, oben in der letztgenannten Weise, unten wiederum mit dem Unterbeine auf dem anderen Knie ruhend.

Die letztere Haltung habe ich gar nicht in der byzantinischen Kunst gefunden, und wenn ich mich auf meine Aufzeichnungen verlassen darf, war sie in Italien nie so beliebt wie nördlich der Alpen. Herodes auf der Bronzetür des Bonannus wurde ja schon zitiert. Aus dem reich illustrierten neuen Testament, Vatic. lat. 39, XIII. Jahrh., habe ich ein paar, aus dem ganzen Trecento nur drei Beispiele derselben notiert, diese drei letzteren norditalienische (abgeb. bei Toesca: Pittura nella Lombardia, S. 194; L'Arte XIV, S. 407, u. Jahrb. d. kunsthist. Samml. XX, Abb. S. 243). Im XV. Jahrh. wird sie allerdings gewöhnlicher in der italienischen Kunst, jedoch mit veränderter Bedeutung (s. weiter unten), während sie gleichzeitig nördlich der Alpen schnell verschwindet. Ich nenne zwei französische Beispiele: einen König, vor dem der Tor des 52. Psalmes steht, Add. 16.999 des Brit. Mus., aus dem Anf. des Jahrh. (Reprod. from illumin. manuscr. II, Taf. 26) und den thronenden Teufel, „diable d'enfer", in einer Miniatur der „Miracles de Notre Dame" v. J. 1456, f. franç. 9198 der Pariser Nat.-Bibl. (Ausg. d. Départ. des manuscr., Taf. 8).

Diesem Hinsiechen und baldigem Aussterben war indessen eine beträchtliche Erweiterung in der Bedeutung des Motivs vorangegangen, welche wohl mit der allgemeinen Verweichlichung der gotischen Kunst im XIV. Jahrh. zusammenhängt. Der Ausdruck der furchterregenden Würde des Herrschers und des Richters war nunmehr zugleich, vielleicht sogar überwiegend, die Modestellung der vergnügungssüchtigen Jugend geworden, in welcher Stellung man oft, auf den französischen Elfenbeinreliefs dieser Zeit, die jungen Herren ihre Schönen liebkosen, mit ihnen plaudern oder sich mit ihnen beim Damenbrettspiel unterhalten sieht (vgl. z. B. die betreffenden Tafeln im „Portfolio of Ivories" = *Abb. 283:* Spiegelkapsel im Victoria and Albert Museum).

Indessen erscheint unser Motiv in den bisher besprochenen Bedeutungen, d. h. im

Sinne der Würde und Selbstschätzung und als eine elegant-lässige Gesellschaftspose, gelegentlich auch später, z. B. in vereinzelten Beispielen in der holländischen Malerei des XVII. Jahrh., wo es jedenfalls in dem Zerrbilde des Humors eine Art von Nachblüte erlebte. Auf diesem Gebiete ist es aber nicht immer ganz leicht, Ernst und Scherz von einander zu unterscheiden. Vornehm ist diese Beinhaltung immerhin u. a. an dem imponierenden Fähnrich bei dem Festessen der Amsterdamer Bürgergarde 1648, Gemälde von *Bartholomeus van der Helst* (Meisterwerke d. Rijks-Museums zu Amsterdam, Abb. S. 65); bei dem mit zwei Damen konversierenden Herrn in der sog. „Väterlichen Vermahnung" von *Terborch* in Amsterdam und Berlin (Künstl.-Mon., Abb. S. 14 u. 15) und dem Familienvater in seidenem Schlafrock in der Bildnisgruppe von *Nicolaes Maes*, Samml. Cook zu Richmond [1]). Der Umschlag ins Karikaturenhafte beginnt etwa mit dem unvergleichlich nonchalant auf seinem Stuhl schaukelnden Willem van Heythuysen in Brüssel, auch diesmal von der Meisterhand *Frans Hals*' gemalt *(Abb. 284)*. Die holländischen Sittenmaler erlaubten sich aber eine vollständige Umwertung des ehemals „griesgrimmenden" Ausdruckes der höchsten irdischen Autorität, ganz so wie Brouwer und Teniers gleichzeitig die kurz vorher noch fürstliche Grätschstellung behandelten. Das vornehme Motiv wurde trivial und plebejisch, sprach aber zugleich, ganz wie das breitbeinige Stehen, die echt-niederländische Lebensphilosophie aus: die Lust zum Geniessen des Daseins in harmloser Faulenzerei, das ungebundene und gemütliche „Leben und leben lassen". Ebenso sorglos, wie der junge Stutzer in *Dirk Hals*' „Lustige Gesellschaft" in Leipzig (Städt. Mus. Nr. 619), wirft auch der Bauer auf einem Gemälde *Adriaen Brouwers* in München das eine Bein über das andere Knie, während er, um nichts auf der Welt sich kümmernd, in der Kneipe seine Pfeife raucht (Schmidt-Degener, Taf. z. S. 28). Ähnliche Figuren trifft man ebenfalls in den Wirthausszenen *Adriaen van Ostades*, z. B. in München Nr. 373 (vgl. auch eine Radierung von *Peter Nolpe*; Hirth V, 2463). Von Allen verstand es jedoch *Jan Steen* am besten, was aus unserem Motiv in diesem Sinne zu machen war. Solche Figuren, wie sein Selbstporträt als Liedersänger in der Sammlung Lord Northbrooks zu London (*Abb. 285;* nach Les Arts Nr. 24, S. 19)

Abb. 283.

Abb. 284.

[1]) Spätere Beispiele unserer Sitzform als einer Herrenstellung sind etwa ein französischer Kupferstich aus der Zeit Ludwigs XIV.: „Monsieur Le C de N en robe de chambre" (Hirth V, 2816) und *Davids* Portrait v. J. 1795 des M. Sériziat im Louvre (Taf. im „Museum").

und der flotte, junge Mann im Hintergrunde des Wirtshaussaales im Mauritshuis im Haag (Meisterw., Abb. S. 89), die lachen wahrhaftig nicht mit dem Munde allein, sondern mit dem ganzen Körper und keineswegs am wenigsten mit den Beinen!

Abb. 285.

Auch in der Kunst unserer eigenen Zeit behält diese Form des Sitzens manchmal die Bedeutung eines sorglosen Leichtsinns. Beispiele: mit dem kleinen Bacchus spielender Satyr, Gruppe von *Perraud* (Zeitschr. f. bild. Kunst XVI, Abb. S. 154), der Narr am Hofe Kaiser Maximilians I. in den Fresken *Ferdinand Wagners* an der Fassade des Fugger-Hauses in Augsburg, ein junger Römer, der beim Sklavenhändler mit Kennerblicken eine junge, nackte Sklavin betrachtet, Gemälde von *Vict. Giraud* (vom Pariser Salon 1867) und „der Anakreon Schwedens", Bellman, in dieser Stellung nicht nur von *G. A. Nyström* (Statue auf „Hasselbacken", Stockholm, errichtet 1872), sondern auch (in einer Statuette) vom dänischen Bildhauer *Hasselriis* dargestellt.

In Anbetracht der fast durchgehenden Gegensätzlichkeit der alten und mittelalterlichen Kunst (NB. wo nicht die Nachwirkung der Antike fortlebt) — welche Gegensätzlichkeit sich, wie ich glaube, mit überzeugender Deutlichkeit aus diesen Untersuchungen ergibt — darf man beinahe schon a priori annehmen, das ein Motiv, welches in der einen Epoche eine grosse Rolle gespielt hat, in der anderen nicht sehr beliebt gewesen sein kann. So verhält es sich jedenfalls mit dem „griesgrimmenden" Sitzen. Aus der klassischen Kunst kenne ich es hauptsächlich nur aus ein paar idyllisch-anmutigen Genretypen, welche von den strengen Fürsten und Richtern des Mittelalters so verschieden wie nur möglich sind. Auch ist hier die Pose zumeist keine Ausdrucks- sondern eine Zweckstellung.

Abb. 286.

Besonders ist dies der Fall bei dem Dornauszieher (Reinach II, Abb. S. 143/4), dessen Beschäftigung seine Benennung schon ausspricht, und welcher ja nicht nur, mit stetiger Umwandelung des Stiles, in der Antike, sondern gelegentlich auch im Mittelalter [1]) und später, in der Renaissance, zu mehr oder weniger freien Wiederholungen einlud. Ähnlich sitzt auch ein junger Faun, dem ein Satyrknabe einen Dorn aus dem Fusse

[1]) Z. B. romanische Relieffiguren am Dome zu Parma, an der Kanzel von S. Ambrogio in Mailand, am Tympanon des Hauptportals der Madeleine Kirche zu Vezelay und an der Kirche von Grandson in der Schweiz.

zieht (ibid. I, Abb. S. 150). Dieser Faun kommt ja auch als Einzelfigur vor (ibid., Abb. S. 405, u. III, Abb. S. 39). Im letzteren Falle ist aber der von der Operation verursachte Schmerz unerwartet in eine sorglose Naturschwärmerei verwandelt! Ich habe aber noch einen weiblichen Figurentypus im Sinne: ein Mädchen, etwa eine Nymphe oder eine Mänade, welche in mehrfachen Repliken vorhanden ist (ibid. I, Abb. S. 323, 327, 412; II, Abb. S. 407 u. 821). Sie hat in der letzten Zeit die Aufmerksamkeit dadurch auf sich gezogen, dass sie, anlässlich eines kyzikenischen Münzenbildes, mit dem die Fussklapper tretenden Satyr in der Tribune der Uffizien in Florenz zu einer Gruppe zusammengestellt worden ist (von W. Klein in der Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XX; Abb. S. 102 fg. = *Abb. 286*). Die Beinstellung ist hier durch die Zurechtlegung der einen Sandale motiviert. Dabei dürfte aber die leichtfüssige Schöne auch recht gerne ihrem munteren Anbeter (und dem Zuschauer) die reizende Gelenkigkeit ihres jungen Leibes zeigen.

Abb. 287.

Die italienischen Künstler des Cinquecento und ihre Nachfolger verstanden es auch, diesen Reiz hoch zu schätzen, wenn wirklich, wie mir scheint, dieser (oder irgend ein ähnlicher, antiker) Bildtypus ihnen die Idee zu den recht zahlreichen, nackten oder fast nackten, mit dieser Beinstellung sitzenden Frauenfiguren gab, die jetzt unter verschiedenen Namen und in verschiedenen Situationen, demnach mit im Übrigen recht wechselnder Körperhaltung, in der Skulptur und Malerei aufzutreten begannen. Beispiele: sitzende Frau („Andromeda"?), in Bronzestatuetten mehrfach vorhanden (ein Exemplar, von *Giovanni da Cremona*, in der Wallace-Sammlung zu London, ein anderes, aus der Salting-Sammlung, im Victoria and Albert Museum [*Abb. 287;* nach Burl. Mag., Bd. XVI, S. 313], ein drittes im Kaiser Friedrich-Museum, hier *Riccio* zugeschrieben: abgeb. in „Ital. Bronzen", Taf. 19, u. s. w.); *Sebastiano del Piombo*: Venus an der Leiche des Adonis trauernd, in den Uffizien; *Salviatino:* Bathseba im Bade, ebenda; mitteleuropäische Beispiele: Diana auf dem Hirsch sitzend von *Lukas Cranach d. Ä.* in Berlin (v. J. 1530; *Abb. 288;* nach Altdeutsche Mal., Abb. 164) und im Buckingham Palace, London (Lionel Cust: Notes on pictures, Taf. z. S. 48); badende Frau, angeblich nordfranzösische Bronze, um 1600, in der Samml. Pierpont Morgans (Bronzes of the Renaiss. II, Taf. 116); *Adriaen de Vries:* eine von den vier nackten Frauenstatuen an dem Herkules-Brunnen in Augsburg, v. J. 1602; spätere Beispiele: Minerva im Urteil des Paris von *Luca Giordano* in Berlin; Diana im Bade von *Solimena* in den Uffizien und von *Boucher* im Louvre und *Gainsboroughs* Musidora in der Nat. Gall. zu London (Brit. artists series, Taf. z. S. 112) u. s. w.

Abb. 288.

Nicht also die Beinstellung an und für sich, sondern erst der jeweilige Zusam-

menhang bestimmt ihre Bedeutung. Und eben die hier besprochene Form des Sitzens, der eine Unterschenkel auf das andere Knie gelegt, beweist besser als die übrigen Formen, in wie hohem Grade verschiedene Epochen die Stellungsmotive umdeuten können. Denn keine andere Beinhaltung hat in dieser Hinsicht so grosse Schwankungen aufzuweisen. In der Kunst des äussersten Morgenlandes (wenigstens in älterer Zeit), wie auch bisweilen in der abendländischen des Mittelalters und der italienischen Renaissance, ist sie eine Stellung der Beschaulichkeit. Beispiele aus China, Korea und Japan sind die altbuddhistischen Figuren Kwannons, der Göttin der Barmherzigkeit, und andere in Andacht oder Trauer versunkene Figuren, angeblich schon vom VI—VIII. Jahrh. ab (Münsterberg: Chines. Kunstgesch. I, Abb. S. 143 = *Abb. 289*, u. 165; dess. Verf. Japan. Kunstgesch. I, Abb. S. 32 u. 33; Gaz. d. beaux-arts 1900 I, Abb. S. 321—325 [1]). Mittelalterliche Beispiele: der Evangelist Markus, in wunderlich kalligraphischer Stilisierung, Miniatur in einem Evangeliar d. XI. Jahrh. in Amiens (Michel: Hist. de l'art I, II, Abb. S. 748); zwei Apostel auf dem Tympanrelief zu Moissac, XII. Jahrh. (Sculpt. franç., Taf. 5, 1); Apostel am Chorschrank der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, XII—XIII. Jahrh. (Hasak: Gesch. d. deutsch. Bildhauerkunst, Abb. S. 19) und eine Apostelstatuette aus gebranntem Ton, um 1400, im Germ. Museum zu Nürnberg. Italienische

Abb. 289.

Abb. 290.

Abb. 291.

Beispiele: *Verrocchios* studierender Hieronymus, ebenfalls aus gebranntem Ton im Victoria and Albert Museum (Künstl.-Mus., Abb. S. 29); ein lauschender Mann, Zeichnung *Leonardos* im Louvre (Thiis, Abb. S. 189 [2]), der lauschende Jüngling auf *Signo-*

[1]) Ein der Kunst des Orients und der des Occidents gemeinsamer Zug ist, dass die entgegengesetzte Hand nicht selten auf der Fusswurzel des wagerecht liegenden Unterbeines ruht. Diese Haltung ist allzu selbstverständlich, um eine andere Erklärung als die bequemer Natürlichkeit zu erfordern.

[2]) In einer Skizze der Universitätssamml. zu Oxford benützt Leonardo diese Beinhaltung auch an einem Alten, der mit der Hand seine Augen beschattet, um irgend etwas besser wahrnehmen zu können (ibid., Abb. S. 191).

rellis (oder, bezw. und *Bart. della Gattas*) Fresko in der Capp. Sistina (Früh-Renaiss., Abb. 194); *Vittore Carpaccios* über die Passion Christi grübelnder Anachoret (*Abb. 290;* nach Burl. Mag., Bd. XIX, Taf. z. S. 146); einer von den Vorfahren Christi von *Michelangelo* in der Sixtinischen Kapelle (*Abb. 291;* nach Klass. d. Kunst, S. 77) — ein Jüngling, dessen prachtvolles Kontraposto die Erklärung zu enthalten scheint, warum die Renaissancekunst diese Stellung dem einfacheren Ausstrecken der übereinander gelegten Füsse vorzog. Ein Beispiel aus dem XVII. Jahrh. ist *Domenichinos* sehr barock wirkender Matthäus in S. Andrea della Valle zu Rom.

Es war ja übrigens — um noch einen literarischen Beleg vorzubringen — eben diese Stellung, in der Walther von der Vogelweide philosophierte, wie er es selber an einer oft zitierten Stelle beschreibt: „Ich saz ûf eime steine / und dahte bein mit beine, / dar ûf sast' ich den ellenbogen; / ich hete in mîne hand gesmogen / daz kinne und ein mîn wange" (Samml. Göschen Nr. 23, S. 67). So, d. h. unserer dritten Form gemäss, sitzt er jedenfalls auf den bekannten, ihn darstellenden, der Hauptsache nach übereinstimmenden Miniaturen der Weingartner und Manesseschen Liederhandschriften in Stuttgart und Heidelberg, um 1300 oder zu Beginn d. XIV. Jahrh. (Stettiner: Das Webebild in der Manesse-Handschr., Taf. 4 u. 7).

Abb. 292.

Einen ganz anderen Charakter bekommt wiederum diese Stellung, oder richtiger: sie erscheint als ein Moment in einem völlig verschiedenen Charakterbilde bei den Johannes-Figuren der Hochrenaissance, z. B. in *Raffaels* Disputa, vor allem aber bei *Leonardos* (allerdings nur in Schulkopien vorhandenen) ähnlich sitzendem Täufer [1]). Die lässige Haltung soll ihn wahrscheinlich als einen aller Konvention entbundenen Naturmenschen bezeichnen und entspricht somit seinem früher besprochenen Stehen mit aufgestütztem Fusse (vgl. oben S. 103/4). Vergleicht man aber mit dem Johannes von Leonardo etwa Carpaccios eben erwähnten Anachoreten, so bekommt man einen packenden Eindruck von dem Gegensatze der Weltanschauungen, welcher zwischen der kirchlich-christlichen Askese und dem heidnisch-sybaritischen Humanismus bestand. Denn der letzte und grösste von den Propheten ist hier, wie ebenfalls an den Johannes-Figuren von Correggio (vgl. oben Abb. 166) und Tizian, vollends das Ideal von jugendlicher Schönheit und Genussfähigkeit geworden. Und wie man auch die Verwandlung des Leonardoschen Täufers in einen Bacchus, die wir auf dem Exemplar im Louvre (*Abb. 292;* nach einer Phot. von Champagne) wahrnehmen, erklären mag — als eine von dem kopierenden Leonardo-Schüler (Cesare da Sesto?) willkürlich gemachte Veränderung oder gar als eine weit später von frecher Hand vor-

[1]) In derselben Weise sitzt er auch bei der Krönung Marias auf dem Gemälde von *Francesco di Giorgio* in Siena (Früh-Renaiss., Abb. 118) und als einsamer Grübler in der Wüste, gemalt und radiert von *Claude Mellan*, a. 1629 (Gaz. d. beaux-arts 1888 I, Abb. S. 461); mit nach unserer vierten Form verschränkten Beinen sitzt er predigend auf einem Gemälde in München von *Jan Swart van Gröningen* († 1535).

genommene Übermalung (vgl. E. Möller in Monatsh. f. Kunstwiss. IV, S. 542) — so ist die Metamorphose bezeichnend. Denn meiner Meinung nach stimmt Leonardos Auffassung von dem Vorläufer Christi in der Tat weit besser mit dem heidnischen Weingott überein [1]). Seinem Bussepredigerer steht der Thyrsosstab besser als der Kreuzstab.

Bei einigen zu den letztgenannten Gruppen gehörigen Renaissancefiguren ist ja unsere dritte Sitzform einfach eine Ruhestellung — ohne tiefere Bedeutung, jedoch mit einer starken Betonung der Schönheitswirkung. Als ein Motiv des Ausruhens hat sie indessen, im Gegensatze zu der vierten Hauptform, in der Kunstgeschichte im allgemeinen eine verhältnismässig geringe Rolle gespielt. Zum Schluss dieser Besprechung will ich noch einige Beispiele solcher Art anführen. So sitzt Joseph bei der Geburt Christi — in seiner Eigenschaft als eine nicht zur Sache gehörige, um nicht zu sagen für den Vorgang gleichgültige Person — auf einem ehernen Antipendium, etwa vom Anfang des XIII. Jahrh., aus der Kirche in Tvenstrup (Dänemark), jetzt im historischen Museum zu Kopenhagen, und auf dem *Piero della Francesca* zugeschriebenen Gemälde in der National Gallery zu London, gleicherweise einer von den vier das Grab Christi bewachenden Soldaten, Bronzestatuen von *Adriaen de Vries*, a. 1618—20, am Mausoleum des Fürsten Ernst von Schaumburg zu Stadthagen (schlafend; Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. VII, Abb. S. 14), abermals Joseph, bei der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, auf *Rembrandts* Radierung v. J. 1625 (Klass. d. Kunst II, Abb. S. 46), und wiederum ein Wachsoldat, diesmal seine Mussestunde geniessend, auf einem Gemälde von *Berckheyde* im Amalienstift zu Dessau (Zeitschr. f. bild. Kunst XIV, Radier. von W. Krauskopf z. S. 357).

Unsere vierte Form des Sitzens mit gekreuzten Beinen ist, in der Kunst wie im Leben, die gewöhnlichste und auch in *dem* Sinne die Hauptform, dass man wohl in erster Linie an sie denkt, wenn von der Verschränkung der Beine beim Sitzen die Rede ist. Seitdem sie, wohl zuerst in der griechischen Kunst — in der reif-archaischen Epoche vor Phidias (vielleicht sogar schon früher) — zur Anwendung kam, ist sie niemals vollständig in Vergessenheit geraten, obgleich sie allerdings im Mittelalter ebenso selten, wie in der Antike häufig vorkommt.

Meine ältesten Beispiele sind: der in mehrfachen Kopien und Varianten vorhandene „Penelope"-Typus, auf welchen wir weiter unten zurückkommen werden, und die nackte Flötenspielerin, Relief auf der Ludovisischen Thronlehne (Hirth: Der schöne Mensch, Taf. 44). Meine letzten antiken Beispiele stammen aus der spätrömischen Verfallszeit: die nackte Venus auf einer Elfenbeinpyxis in Zürich (abgeb. im „Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde", März-Lief. 1869) und ein Teilnehmer an einer Ratsversammlung, Miniatur der schon erwähnten vatik. Handschr. „De agrimensoria", Pal. lat. 1564 (unsicher; Abh. d. preuss. Akad. d. Wiss. 1911. Phil.-hist. Classe, „Corpus agrimensorum", Taf. VI).

Zwischen diesen Grenzen finden wir eine sehr grosse Menge von anderen Bei-

[1]) Als solcher hat er auch *Natoire* als Vorbild für dessen Dionysos auf dem Bacchanale im Louvre gedient (Ch. Blanc: Hist. des peintres, Abb. S. 7).

spielen: in Vasenmalereien, unter den niedlichen Tonstatuetten aus Tanagra und Kleinasien, auf Reliefs von Stein und Elfenbein und an Statuen. Es sind Figuren allerlei Art: Gottheiten und Menschen, Männer und Frauen von jedem Alter. Die Bedeutung dieser vierten Form bleibt sich indessen, im Gegensatz zur dritten, überall, in der antiken Kunst wie anderwärts, ungefähr gleich. Sie bezeichnet in erster Linie eine ungezwungene, gewöhnlich behagliche Ruhe mit einem mehr oder weniger merkbaren Anstrich von Beschaulichkeit, bezw. tiefer Überlegung, auch Warten, aufmerksames Zuhören, schliesslich noch Trauer. Eine gewisse Würde, selbst vornehme Hoheit kennzeichnet im allgemeinen auch diese Art des Sitzens, welche in der Antike gerne bei Draperiefiguren zur Anwendung kommt, weil die komplizierte Haltung zu einem Reichtum von schönen Faltenlinien Anlass gibt. Hierher gehören die in Träume und Gedanken verlorenen, jungen Frauen in griechischen Tonstatuetten (z. B. Furtwängler: Samml. Sabouroff II, Taf. 90) und auf kampanischen Wandgemälden (z. B. Zahn: Die schönsten Ornamente etc., Taf. 62; Ternite: Wandgemälde, Lief. I, Taf. 1; Le case di Pompei, Suppl., Taf. 1) und in der Grossplastik vor allem die schöne Statue einer Muse (*Abb. 293;* nach Clarac III, Taf. 329). Hierher gehört auch die über dem Flussgotte Orontes thronende Antiochia von dem Lysipp-Schüler *Eutychides*, von welcher Gruppe uns ja eine Kopie bewahrt ist. Sehr oft wird dabei die Wirkung, sowohl die formelle als die geistige, durch die Armhaltung verstärkt, indem z. B. der eine Arm quer über dem Schenkel ruht, während der andere, der Ellenbogen auf das Knie gestützt, sich aufwärts biegt, wobei die Finger entweder nur gegen das Gesicht gerichtet sind oder das Kinn, bezw. den Mund ganz leicht berühren oder auch die Hand das Kinn stützt. Beispiele eines solchen „os columnatum" sind etwa, auf einer Schale des V. Jahrh. v. Chr. in Berlin, der nackte Räuber Sinis, nach Kommenden spähend, und eine Tanagra-Statuette: ein junger, während der Wanderung ruhender Mann (Les Arts Nr. 92, Abb. S. 3).

Abb. 293.

Schon früher manchmal, besonders oft vielleicht jedoch in der antiken Spätzeit, scheint man diese Stellung, als den Ausdruck des „otium sapientis", für alte, würdige Männer passend gefunden zu haben. Beispiele sind: einer von den Ratsherren des Perserkönigs auf der bekannten, unteritalischen Dareios-Vase in Neapel (*Abb. 294;* nach Baumeister I, Taf. 6), Homeros (?) auf dem schon (oben S. 124) zitierten Musensarkophage im Louvre (Reinach I, Abb. S. 93) und der Dichter auf dem spätantiken Diptychon von Elfenbein in Monza (Venturi: Arte ital. I, Abb. S. 392). Von solchen heidnischen Vorbildern ging die Beinhaltung auf frühchristliche Apostelfiguren über (Garrucci V, 343, 2 u. 3; 361, 4). Auf einem Sarkophage des Lateranmuseums sieht man sogar Gott selbst mit auf diese Weise verschränkten Beinen sitzen, als die ersten Brüder ihm ihre Opfergaben darbringen (ibid., Taf. 350, 2). Aus der byzantinischen Kunst kann ich nur zwei zu dieser Kategorie gehörige Beispiele anführen: einen Bischof beim Kirchenkonzil

zu Konstantinopel, Miniatur in dem Gregor-Kodex des Kaisers Basilios I. aus der zweiten Hälfte des IX. Jahrh., welcher noch selbst den antiken Gestus des Nachdenkens wiederholt (Paris, f. gr. 510; Omont: Manuscr. grecs, Taf. 50), und den Evangelisten Lukas in einem Evangelienbuch des XIII. Jahrh. (Brit. Mus., Add. 22.739), wohl nach einem viel älteren Vorbilde kopiert. Aber selbst im Abendlande ist unsere Stellung verhältnismässig selten. Beispiele: Lukas in der karolingischen Handschrift der „Ada-Gruppe" vom Anf. des IX. Jahrh., Vatic. Pal. lat. 50 (*Abb. 295;* nach Beissel: Vatic. Miniat., Taf. 5), zwei Apostel beim jüngsten Gericht, Tympanonrelief v. XII. Jahrh. in Beaulieu (Sculpt. franç., Taf. 5, 2), einer von den Aposteln bei der Ausgiessung des heil. Geistes in der 1279 für Philipp III. von Frankreich geschriebenen „Somme le Roi", Brit. Mus., Add. 28.162 (Warner: Illum. Manuscr., Taf. im Bd. IV), eine von den „freien Künsten", Relief v. Ende dess. Jahrh. an der Kathedrale von Auxerre (Michel: Hist. de l'art II, 1, Abb. S. 186) und, um aus dem Mittelalter ein noch selteneres Beispiel ausserhalb des Denkerkreises zu nennen, eine Königstatue an der Fassade der Kathedrale von Exeter, zweite Hälfte d. XIV. Jahrh. (Knackfuss-Zimmermann: Allg. Kunstgesch. II, Abb. S. 124).

Abb. 294.

Schon von den ersten Zeiten ab bis zum Ende des Mittelalters ist aber unser Motiv in der christlichen Kunst nicht nur viel seltener als in der Antike, sondern ist auch die Benützung desselben in jeder Hinsicht viel beschränkter. Sind doch nunmehr alle jenen, zwar oft wenig sagenden, aber schönen Figuren in bequem-anmutigen Stellungen verschwunden. Anstatt dessen herrscht, bald und lange, das Repräsentativ-Heilige in offizieller Starrheit. Die Benützung unserer vierten Sitzform in solchen Fällen, wie etwa bei dem genremässig mit einer Frau plaudernden Gefängniswächter in der früh-byzantinischen Wiener-Genesis (v. Hartel u. Wickhoff, Taf. 33) oder bei einer der dekorativen Relieffiguren an der Umrahmung der südlichen Fensterrose der Kathedrale zu Reims, XIII. Jahrh. — diese letztere ausserdem erstaunlich als ein mittelalterliches Meisterwerk kontrapostischer Körperdrehung (*Abb. 296;* nach Vitry u. Brière: Sculpt. franç., Taf. 68) — dürfte zu diesen Zeiten zu den seltensten Erscheinungen gehören. Und wo diese Sitzform ausnahmsweise bei weiblichen Figuren zur Anwendung kommt — wie bei zwei Stadtpersonifikationen in der früh-byzantinischen „Josua-Rolle" der vatik. Bibl. (Garrucci III, Taf. 159 u. 160) und

Abb. 295.

Abb. 296.

bei der dem Saitenspiel des jungen David lauschenden „Melodia“ in einem griechischen Psalter d. XI. Jahrh. (in ders. Bibl.; vgl. meine „Psalterillustr.“, Abb. S. 137), da steht die antike Nachwirkung ausser jedem Zweifel.

Unter den älteren Marienbildern weiss ich nur eine thronende Madonna zu nennen, welche allerdings nicht eigentlich die Beine verschränkt, aber jedenfalls — ganz anspruchslos, wie die heilige Mutter in Raffaels „kleiner Familie“ im Louvre (vgl. oben S. 155) — ihre Füsse kreuzt (deutsches Evangelistar von Hohenwart, XIII. Jahrh., München Nr. 7.384). Denn in der mittelalterlichen Kunst vermeiden die Frauen nicht nur unsere vierte Form, sondern alle Formen des Sitzens mit übereinander geschlagenen Beinen, was um so bemerkenswerter ist, weil ja die antike Kunst in dieser Hinsicht keinen Unterschied zwischen männlichen und weiblichen Figuren macht. Der Auffassung jener Zeit war es wohl ebensosehr zuwider, dass die Frau, welche im Mittelalter — und zwar keineswegs nur in kirchlich-asketischen Kreisen — als ein viel niedriger stehendes Wesen galt, die lässigen Würdeposen der Männer nahm, als dass sie ihre Stimme in der Versammlung hören liess.

Abb. 297.

Weil männlichen Geschlechts — vielleicht auch wegen der Unbefangenheit seines Alters — war dagegen das Christkind auf dem Schosse seiner Mutter nicht einer gleich strengen Observanz unterworfen. Ich habe es in der Tat auf mittelalterlichen Madonnenbildern nicht ganz selten mit verschränkten Beinen sitzend gefunden. Die von mir notierten Beispiele sind folgende: eines der kleinen Beinreliefs (XI. Jahrh.?) auf dem Deckel der Handschrift Nr. 15.713 in München, die Anbetung der Könige darstellend (4. Form: hier wohl jedenfalls eine Würdepose); aus der romanischen Kunst des XII—XIII. Jahrh.: Madonnenstatuen des German. Museums zu Nürnberg (Kat. Nr. 199), der Pfarrkirche zu Neunburg i. W. (Kunstdenkm. d. Kgr. Bayern, Oberpfalz u. Regensburg II, Abb. S. 32 u. Taf. 2) und der Kirche zu Heda in Schweden (Jansen: Medeltidsminnen från Östergötland, Abb. S. 25), alle drei nach unserer 3. Form; schliesslich italienische Beispiele des XIII—XIV. Jahrh.: das grosse Madonnenbild von *Guido da Siena* im Pal. pubblico in Siena, über dessen Jahreszahl (1221?) so viel geschrieben worden ist (2. Form: der Kleine scheint seiner vornehmen Herkunft bewusst zu sein: *Abb. 297;* nach Ital. artist. IX, Abb. S. 51), *Cimabues* Gemälde in London (1. Form; Nat. Gall. I, Abb. S. 113) und dasjenige von *Duccio* in Perugia (1. Form; Rass. d'arte senese V, Taf. z. S. 65 [1]).

[1]) Hier mögen noch einige spätere, zufällig aufgezeichnete Beispiele derselben Art angereiht werden; zweite Hälfte d. XIV. Jahrh. (1. Form): „la Madone de Saint-Juste“ zu Narbonne (Michel: Hist. de l'art II, II, Abb. S. 721); XV. Jahrh. (1. Form): Gemälde von *Jacobello del Fiore* in der Arsenal-Galerie zu Venedig und Madonnenstatue in Gries bei Botzen (Taf. in „Klass. Skulpturensch.“); XV—XVI. Jahrh. (1. Form): Maria in einer Landschaft, von *Gerard David* (Reinach: Peint. III, Abb. S. 286 u. 287); XVI. Jahrh. (2. Form): Gemälde von *Beccafumi* in Budapest, (1. Form): *Bernardino Fungai*, Altargemälde v. J. 1512 in Siena (Reinach: op. cit. II, Abb. S. 327), u. s. w.

Wir kehren aber zu den Frauendarstellungen zurück. Noch im XV. Jahrh. war ja in der italienischen Kunst eine gewisse Zurückhaltung, in der mitteleuropäischen eine mehr als je betonte jungfräuliche Demut und Sprödigkeit der bezeichnende Zug derselben. Anders wurde es zwar nach dem glänzenden Siege der humanistischen Weltanschauung in der Hochrenaissance. Und man darf es vielleicht ebenfalls (vgl. oben S. 84/5) als eine Folge der weiblichen Emanzipation betrachten, dass die Frauen in der Cinquecentokunst, wie ehemals in der Antike, unbefangen mit übereinander geschlagenen Beinen zu sitzen begannen. Verhältnismässig unempfindlich für diese Neuerung war allerdings — so scheint es mir wenigstens — fortdauernd die kirchliche Kunst, und selbst das mächtige Beispiel, welches *Michelangelo* mit seiner erythräischen Sibylle und der Madonnenstatue in der Mediceischen Grabkapelle gab (Klass. d. Kunst, Abb. S. 34 u. 93), vermochte nicht diesen Konservatismus zu überwinden. Die ähnlich sitzende Maria in der heiligen Familie von *Marcello Venusti* ist ja nur die Kopie nach einer Zeichnung Michelangelos (London, „National Gallery" II, Abb. S. 279; ein zweites Exemplar im Städt. Museum zu Leipzig, Nr. 271). Weit weniger auffallend ist die Benützung unserer vierten Sitzform in gewissen Marienbildern von *Rubens*, z. B. in seiner ländlichen Madonna im Prado-Museum zu Madrid (Klass. d. Kunst. Abb. S. 428). Die meisten weiblichen Figuren dieser Art gehören in der Cinquecento-Kunst indessen dem allegorischen und mythologischen Gebiete an, oder sie erscheinen wenigstens, wie diejenigen der oben S. 167 behandelten Gruppe, in idealer Nacktheit. Beispiele: allegorische Frauen der Raffael-Schule in den vatikanischen Stanzen und im Castel S. Angelo, Hebe im Museo civico zu Verona, *Francesco Caroto* zugeschrieben (Ber. Kunststätt., Abb. S. 136), *Giovan Pedrinos* völlig nackte, in bequemer Zufriedenheit dasitzende „Magdalena" (?) im Besitz des Marchese Brivio zu Mailand (*Abb. 298;* nach Sirén: Leonardo, Abb. S. 325) und die bronzene Statuette einer nackten, ihr Haar flechtenden Frau in der Samml. de Ganay (Les Arts Nr. 96, Abb. S. 28).

Abb. 298.

Abb. 299

Das Sitzen mit verschränkten Beinen gehörte gewiss mit zu jener von Leonardo geforderten und vom Cinquecento so eifrig angestrebten „Bequemlichkeit der Glieder", welche bald zu der manieristischen Entwickelung des Kontraposto führte (vgl. oben S. 22, 85/6 u. 111/2). Und ganz in Übereinstimmung damit ging die Gemächlichkeit dieser Stellung in die absichtliche Nachlässigkeit über, welche damals als ein Ausdruck der idealen, aller irdischen Konvention enthobenen Majestät gegolten zu haben scheint. So sitzt z. B. Jupiter mit übereinander geschlagenen Beinen in der Villa Farnesina *(Abb. 299)* und Neptun in *Paolo Veroneses* Deckengemälden in Villa Maser. Geradezu anstössig wirkt auf moderne Beschauer die räkelnde

Pose bei *Baldassare Peruzzis* Gott-Vater, welcher, auf Wolken sitzend, sich in einer himmlischen Engelglorie über den drei den kleinen Jesus anbetenden Königen offenbart (zwei Gemälde in London, Nat. Gall. II, Abb. S. 85).

Abb. 300.

Die Blüte unseres Motivs in der italienischen Kunst — wenn ein ziemlich häufiges Vorkommen und eine gelegentliche Benützung seitens grosser Künstler so genannt werden darf — war, wenn ich nicht irre, mit dem Cinquecento wieder vorüber. Derselben folgte indessen noch eine recht glänzende Nachblüte in der Kunst *Rubens'*, wo dem Motiv vornehmlich und erst jetzt ganz vorzüglich die Rolle einer machtvoll-lässigen Götter- und Göttinnenpose zukam (vgl. Klass. d. Kunst, Abb. S. 112, 213, 218, 234, 244, 306, 358, 368, 419 u. 439). Aus der holländischen Kunst des XVII. Jahrh. besitze ich zwar nur wenige Beispiele. Diese sind aber deshalb bemerkenswert, weil das Motiv hier wieder in die Realität versetzt ist, d. h. weil die vierte Sitzform endlich in der neueren Kunst das geworden ist, was sie in der Antike gewesen war und, wenigstens heutzutage, im Leben in weitester Ausdehnung ist: einfach eine bequem-triviale Ruhepose, gleich natürlich und zulässig für Mann und Weib, für Arm und Reich. Im XVIII. Jahrh. und vor allem in der Kunst der Aufklärung erlebte unser Motiv eine neue und, wenigstens quantitativ, geradezu ihre reichste Blüte, jedoch weder als Idealpose noch als eine demokratische Jedermannsstellung, sondern (wenngleich nicht ausschliesslich, so jedenfalls in erster Linie) als eine aristokratisch-elegante Beinhaltung vornehmer Herren und Damen (*Abb. 300:* Mrs. Robinson von *Gainsborough* in der Wallace-Samml. in London; nach Baldry, S. 101; und *Abb. 301:* Bildnis des jungen Talleyrand von *Greuze;* nach Les Arts Nr. 67, Abb. S. 19) — also ganz in Übereinstimmung mit der Kreuzung der Beine beim Stehen in den gleichzeitigen Bildnissen (vgl. oben S. 143), nur dass unsere Sitzweise, wie es scheint, häufiger auch in den damaligen Sittenbildern vorkommt (vgl. z. B. M. von Boehn: Die Mode im XVIII. Jahrh., Abb. S. 41, 58, 128, 152 u. 162). Sie ist die bevorzugte Pose der feinen Welt auf den Stichen *Moreaus d. J.*

Abb. 301.

Die Beliebtheit unseres Motivs zu dieser Zeit ist somit eine soziale Erscheinung und hat nichts mit der in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erwachenden Begeisterung für die Antike zu tun. Denn die klassizistische Richtung, welcher jedoch sonst die Nachahmung der alten Kunst als Richtschnur diente, legte, so weit ich sie kenne, eher eine Abneigung gegen die Verschränkung der Beine, sei es beim Sitzen [1]) oder beim Stehen, an den Tag (vgl. oben S. 140). Wenn es sich wirk-

[1]) Auch in den Bildnissen der Empire-Zeit wird, wenn ich nicht irre, das Sitzen mit übereinander geschlagenen Beinen wieder etwas seltener. Als Beispiele nenne ich eine Zeichnung von *Prud'hon*, die in einem

lich so verhält (was ich nur als Vermutung auszusprechen wage), so ist wohl diese Abneigung eben als Rückwirkung gegen den Zopfgeschmack zu erklären. Jedenfalls fühlte aber *Cornelius* nicht mehr den Einfluss dieser Reaktion, denn er hat wohl unsere vierte Sitzform, wie überhaupt die meisten der hier behandelten Beinstellungen, öfter benützt als je ein zweiter Künstler, selbst Rubens nicht ausgenommen. Und in betracht seiner Kunstrichtung im allgemeinen ist es selbstverständlich, dass er der Pose auch ihren alten Platz unter den idealen Kunstmotiven zurückgab (vgl. Künstl.-Mon., Abb. S. 45, 51, 53, 55, 65, 72, 111, 112, 117, 122 u. 124).

Obschon ich mich leider in den meisten Fällen keineswegs so erschöpfender Kenntnisse rühmen darf, wie es stichhaltige Schlüsse über das Nicht-, bezw. das seltene Vorkommen der Motive in den verschiedenen Epochen voraussetzen, so habe ich es doch gewagt, meine persönlichen Wahrnehmungen, auch negativer Art, der Prüfung besserer Kenner anheimzustellen. Es ist die launische Veränderlichkeit in der nachantiken Geschichte unserer vierten Sitzform, so wie sie sich wenigstens aus meinen Aufzeichnungen ergibt, welche mich eben hier zu diesem Selbstbekenntnis veranlasst. Ihre Seltenheit in der Kunst des Mittelalters wurde ja schon hervorgehoben (vgl. oben S. 171/2). Bezüglich der Kunst des XV. Jahrh. nördlich der Alpen gilt aber dasselbe Urteil sogar allen Formen des Sitzens mit verschränkten Beinen. Und abgesehen von dem fürstlichen Thronen mit ausgestreckten und übereinander gelegten Füssen zu der Zeit Dürers und Burgkmairs (vgl. oben S. 161), wurde es selbst im XVI. Jahrh. kaum viel anders — so eifrig die damalige Kunst in Mitteleuropa auch sonst bemüht war, das italienische Renaissance-Evangelium, nicht zum wenigsten in gewählt nonchalanten Sitzbewegungen [1]), zu befolgen. Genügt wohl der künstlerische Konservatismus zur Erklärung dieser tausendjährigen Sprödigkeit oder dürfte man ausserdem noch einen mitwirkenden Widerstand, etwa eine Anstandsregel von der Art der von Michel zitierten (vgl. oben S. 135), annehmen? Nahm man vielleicht, selbst in Kunstdarstellungen, Anstoss an so freien Manieren? Gegen eine solche Vermutung spricht ja keineswegs der Umstand, dass zu gewissen Zeiten das männliche Geschlecht, vor allem Idealfiguren oder irdische Würdenträger und Gewalthaber, und zu anderen die priviligierten Klassen überhaupt verschiedene Beinverschränkungen für sich in Anspruch nahmen.

Von Vorurteilen dieser Art ist wohl jedenfalls die Kunst des XIX. Jahrh. vollständig frei gewesen. Die Bedeutungen aber — ausser derjenigen einer behaglichen Ruhe und einer hübsch abwechselnden Haltung — welche die moderne Kunst gerne mit unserer vierten Sitzweise verbindet, sind noch immer dieselben, welche sich gelegentlich schon in der alten, besonders aber in der mittelalterlichen und der nachmaligen Kunst mit allen unseren vier Sitzformen verband: einerseits Beschaulichkeit oder Überlegung, anderseits eine ideale oder soziale Auszeichnung. Einige Beispiele dieser beiden Arten mögen hier zur Beleuchtung des Gesagten dienen. Den Denkertypus vertreten

---

Park sitzende Kaiserin Josephine darstellend (Les Arts Nr. 83, Abb. S. 3), Talleyrand von *Gérard* (W. v. Seidlitz: Allg. hist. Porträtwerk, Taf. 89), *Ingres'* Porträt von Philibert Rivière im Louvre (Newnes' art library, Taf. 39) und *G. Schicks* von Frau Heinrike Dannecker (Taf. im „Museum").

[1]) Vgl. Wackernagel: Darstell. höfischen Lebens etc. S. 26.

etwa Lukas an *Ghibertis* älterer Bronzetür, Baptisterium zu Florenz, *Andrea Sansovinos* Jeremias an der Casa santa zu Loreto (*Abb. 302;* nach einer Phot. von Alinari); ein lesender Kirchenlehrer, Art des *Michael Pacher* (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. X, Abb. S. 19); der charaktervolle Schriftgelehrte auf dem (früher Honthorst, nunmehr) dem „Meister des sterbenden Cato" zugeschriebenen Gemälde in München; Christus als Zwölfjähriger im Tempel lehrend (Monatsh. f. Kunstwiss. II, Abb. S. 113 [1]); Petrus von *Ribera* und von *Velasquez* (?) in der Galerie Doria-Pamfili zu Rom und beim Herrn A. de Beruete in Madrid (*Abb. 303;* nach Klass. d. Kunst, Abb. S. 5) und *Zurbarans* Mönch im Museum zu Warschau (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXI, Abb. S. 268). Aus uns näher liegenden Zeiten erinnere ich an *Philipp Hackerts* lavierte

Abb. 302.

Abb. 303.

Abb. 304.

Zeichnung des bequem an einen Baum sich zurücklehnenden Goethe, der phantasierend seinen Blick ins Blaue schweifen lässt (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXIII, Abb. S. 154), und an das Porträt Thorwaldsens von *Eckersberg* (*Abb. 304*; nach Künstl.-Mon., Thorwaldsen, Titeltafel). Der alte Bildhauer, welcher jedoch in seiner Kunst die Stellung, man möchte fast glauben absichtlich vermied, sitzt auf dem Gemälde mit übereinander geschlagenen Beinen und blickt, treuherzig und traumverloren wie ein Mädchen, in die Weite hinaus. An *Raffaels* Pharao, welcher der Traumdeutung Josephs lauscht (Klass. d. Kunst, Abb. S. 111), kann die Stellung ebenso gerne königlich wie nachdenklich sein. Als den Ausdruck einer böswilligen Entschlossenheit benützt sie *Rembrandt*

[1]) Durch die Verschränkung der Beine und das „os columnatum" (vgl. oben S. 171) entspricht diese Figur der Beschreibung *Leonardos* von aufmerksamen Zuhörern (Quellenschr. f. Kunstgesch. XVIII, S. 199): „Andere (mögen dasitzen), ein Knie über's andere geschlagen, und darauf die Hand gelegt, die den Ellenbogen des anderen Armes in sich aufnehme. Und dessen Hand stütze das bärtige Kinn, das gehöre einem gebeugten Alten". — Eine Skizze Leonardos (auf dem schon, oben S. 168, erwähnten Blatt im Louvre), gibt ein damit ziemlich übereinstimmendes Ausdrucksbild eines Lauschenden. Dieser ist aber hier ein Jüngling, welcher mit einer Gebärde, die seit Alters her Demut bedeutete (hier aber etwa ehrfurchtsvolle Lernbegierde bezeichnen soll) die eine Hand in dem Winkel des gebogenen Ellenbogens des anderen Armes hält, mit welchem er den Kopf stützt (Thus, Abb. S. 189).

bei der Frau Potiphars, wie sie Joseph verklagt (*Abb. 305;* nach einer Phot. von Hanfstaengl), und bemerkenswert ist es, dass *Klinger* für seine Apotheose Beethovens eben diese Beinhaltung wählte. In neueren Bildnissen vertritt sie die verschiedensten Grade vom Selbstgefühl, von anspruchsloser Vornehmheit ab bis zur imponierenden Hoheit. Der Reichtum an Beispielen (besonders in der Zopfkunst) erschwert die Wahl, und ich begnüge mich mit nur zwei der bekanntesten, welche zugleich jenen entgegengesetzten Grenzen nahestehen: *Rubens'* Selbstporträt in München (Klass. d. Kunst, Abb. S. 40), mein ältestes Beispiel dieser Art, und *Herkomers* „Dame in Weiss" (Künstl.-Mon., Abb. S. 43), welche — oder richtiger der Künstler durch sie — die Macht der Schönheit verkündigt.

Wie meine Ausführungen hoffentlich erwiesen haben, liegt kein unerklärlicher Widerspruch darin, dass eben die zwang- und respektlosen Stellungen Motive der höchsten Auszeichnung geworden sind. Damit ist aber die ursprüngliche Bedeutung nicht aufgehoben, wovon uns ja die Hirtenbilder verschiedener Epochen und besonders die niederländische Malerei des XVII. Jahrh. aufklärende Beispiele dargeboten haben. Gleich den Hirten in ihrer arkadischen Freiheit und den Lumpen in ihrem sorglosen Kneipenleben ist auch das unstät umherziehende Volk der Musikanten der gesellschaftlichen Konvention entbunden. Vielleicht fordert auch die Hingabe an die innere Stimmung solche bequemen Stellungen, in welchen die Spielleute von der Kunst verschiedener Zeiten dargestellt worden sind (vgl. oben S. 125, 132 u. 139). Dieser geistigen Sammlung dürfte die Verschränkung der Beine entsprechen, wie die Aufstützung des Fusses der musikalischen Erregtheit (vgl. oben, S. 99 u. 114). Beim Sitzen machen die Spielleute keinen Unterschied zwischen unseren vier Formen von Beinverschränkungen, mit Ausnahme jedoch der zweiten, von welcher ich nur ganz wenige Beispiele in diesem Sinne besitze (aus der Antike [z. B. Reinach: Vases peints I, Abb. S. 405] und der Rokoko-Kunst: eine Porzellanstatuette aus Ludwigsburg um 1760—70 im Kaiser Friedrich-Museum). Von der sehr grossen Menge von Beispielen der übrigen Formen (selbst aus der mittelalterlichen Kunst) nenne ich nur folgende. Unter den Musikanten Davids auf einer Miniatur der „Vivianus-Bibel" Kaiser Karls d. Kahlen der Pariser Bibl. nat. (f. lat. 1; Fac-Sim. de manuscr. dans la Gal. Mazarine, Taf. 30) sind die erste und die vierte Form vertreten; die erste, dritte und vierte wiederum unter den anmutsvollen Statuen an der „Maison des musiciens" zu Reims, XIII. Jahrh. (neben einander abgeb. im H. IX d. „Baukunst" von Borrmann u. Graul, Text S. 18). Unter den musizierenden Engeln der italienischen Renaissance sind diese Sitzformen ziemlich reichlich vertreten. So sitzt z. B. auf den Wolken des Himmels über den auferstandenen Seligen ein die Harfe spielender Engel mit verschränkten Unterschenkeln auf einer der Fresken *Signorellis* in Orvieto (Früh-Renaiss., Abb. 87). Das bemerkenswerteste Beispiel der „diminutiven"

Abb. 305.

Spielart dieser Sitzform als Musikantenpose ist ohne Frage die schon erwähnte, hellenistische Statue des die Leier schlagenden Anakreon in der Glyptothek zu Kopenhagen. Als Beispiele der dritten Form erwähne ich zunächst als Kuriosität, einen drôleriemässigen, spielenden Affen auf der spätantiken Bodenmosaik aus Sousse in Tunis, jetzt im Louvre, weiter einen das Tamburin traktierenden Knaben in dem „Concert d'enfants" von *Bartolommeo Montagna*, ebenfalls im Louvre (Reinach: Peinture III, Abb. S. 796), und einen Violinspieler, Porzellanstatuette in Berlin (Gegenstück zu der obengenannten); ausserdem erinnere ich noch einmal an die schon erwähnten Beispiele: Jan Steen und Bellman als Liedersänger (vgl. oben S. 165/6). Auch die vierte Form ist uns als Musikantenstellung schon bekannt und zwar aus einem unserer ältesten Beispiele des Sitzens mit verschränkten Beinen überhaupt: der schönen Flötenspielerin der Samml. Buoncompagni-Ludovisi (vgl. oben S. 170). Beispiele aus der neueren Kunst sind etwa der liebliche Engel bei der Darbringung Christi im Tempel von *Carpaccio* in der Akademie zu Venedig (Ludwig u. Molmenti, Titeltafel), *Jordaens'* Marsyas im Prado-Museum und sein Selbstbildnis im Familienkreise, Kassel (Buschmann, Taf. 8 u. 11) und die kleinen Guitarrespieler von *Watteau:* in dem Parkbilde zu Dresden, in einem ganz anderen Zusammenhange auf dem Gemälde im Buckingham Palace zu London wiederholt, als einzelne Figur in Chantilly (eine Kopie im Hofmuseum zu Wien; Abb. in Klass. d. Kunst, S. 27, 28 u. 135) und, in ganz abweichender Fassung, in der Ermitage (*Abb. 306;* nach einer Phot. von Hanfstaengl).

Abb. 306.

Noch weniger Aufmerksamkeit kann ich dem Sitzen mit verschränkten Beinen als Schreiberpose schenken. Es ist dies eine Zweckstellung, welche so entsteht, dass der Schreibende das Knie des oberen der übereinander geschlagenen Beine sozusagen als Schreibtisch benützt. Schon im früheren Mittelalter gelegentlich nachweisbar [1]), wird sie etwa erst mit *Giottos* Zacharias, welcher den Namen des neugeborenen Täufers schreibt, Freske in S. Croce zu Florenz (Künstl.-Mon., Abb. S. 139), ein kunstgeschichtlich gewissermassen bedeutsamer Typus, der im Quattrocento oft, und zwar u. a. von Künstlern wie *Fra Angelico*, *Luca della Robbia*, *Antonio Pollajuolo*, *Botticelli*, *Ghirlandajo* und *Signorelli*, benützt wurde, nachher, durch *Raffael* im Parnass (Klass. d. Kunst, Abb. 41) sozusagen ihre klassische Fassung erhielt und von *Caravaggio* (Matthäus in Berlin: *Abb. 307*) ins Riesenhafte gesteigert wurde. Ein italienischer Setzling in der germanischen Kunst ist das Motiv an *Hemessens* nacktem, in einer Landschaft schreibend sitzendem Hieronymus v. J. 1545 in der Hampton Court Gallery (Curt: Notes on pict., Taf. z. S. 42). Die norddeutsche Kunst hatte aber einen eigenen, wie es scheint von dem italienischen unabhängigen Typus ausgebildet: Pilatus, bei der Kreuzigung das „Rex judaeorum" schreibend, welcher nicht

[1]) Z. B. in den Illustrationen der Berner Handschr. Nr. 120 von Petrus de Ebolo: Carmen de bello inter Henricum VI et Tancredum (Anf. d. XIII. Jahrh.?; ich kenne sie nur aus Photographien).

selten auf geschnitzten Altarschränken des XV—XVI. Jahrh. vorkommt (z. B. Matthei: Plastik in Schleswig-Holstein, Taf. 16, 46; 43, 131, u. 46, 188).

Im Buche der Richter (XV, 8) wird erzählt, dass Simson die Philister schlug, so dass diese, wie die Vulgata-Übersetzung es ausdrückt, „stupentes suram femori imponerent", d. h. dass sie *staunend* das Unterbein auf den Oberschenkel legten. In der Bedeutung von Verwunderung oder Überraschung ist mir indessen das Sitzen mit verschränkten Beinen, welche Form desselben es auch sei, kaum je vorgekommen — wenn nicht möglicherweise an einer Figur der illustrierten „Topographie" des Kosmas Indikopleustes, aus welcher Handschrift wir schon den mit gekreuzten Beinen stehenden Abel kennen (vgl. oben S. 126). Neben der repräsentativ-ruhig stehenden Heiligenfigur des lebendig zum Himmel genommenen Enoch ist nämlich hier der enttäuscht abgewendete, menschlich gebildete, mit übereinander geschlagenen Beinen (4. Form) und erstaunt gehobener Hand dasitzende Tod dargestellt (Cod. Vatic. 699, VI—VII. Jahrh.: Garrucci III, 143, 1, u. Cod. Laurent., plut. IX, Nr. 28, X. Jahrh.; kopiert auch im Smyrnaer Oktateuch, XII. Jahrh. (?): Strzygowski im Byzant. Archiv II, Taf. 34). Dagegen ist unsere dritte Form, wovon ja im Buche der Richter die Rede ist, als der Ausdruck einer konvulsivischen Verzweiflung bei einem der Besiegten unter den Nebenfiguren am Piedestal der Reiterstatue des grossen Kurfürsten von *Andreas Schlüter* in Berlin (gegossen i. J. 1700) zur Anwendung gekommen. Vielleicht ist jene Bibelstelle in der Vulgata irgendwie verdorben worden; die Übersetzung Luthers gibt sie jedenfalls bis zur Unerkenntlichkeit anders wieder. Allerdings versichert Augustinus, wohl um die Vulgata nicht zu verleugnen, dass Leute so zu sitzen pflegen, „qui mirando stupent", fügt aber erklärend hinzu, dass die Philister zugleich den Kinnbacken auf die Hand „tristi admiratione", mit trauriger Bewunderung, stützten (Garrucci I, S. 138), d. h. traurig dasassen.

Abb. 307.

Eine andere Sitzstellung mit verschränkten Beinen beschreibt Apulejus in seinen Metamorphosen (III, 1): „complicitis denique pedibus, ac palmulis in alternas digitorum vicissitudines super genua connexis, sic grabatum cossim insidens, ubertim flebam", d. h. die Hauptperson der Erzählung, Lucius, hatte den vorigen Abend, betrunken wie er war, drei Menschen totgeschlagen und sitzt am Morgen auf seinem Bette, mit gekreuzten Füssen und sich mit gefalteten Händen um die Kniee fassend, und weint bitterlich, indem er die Folgen seiner Tat bedenkt. Jorio, der diese Stelle zitiert (Mimica degli antichi, S. 139), gibt an, dass die neapolitanischen Klageweiber seiner Zeit (das Buch erschien 1832), am Boden neben der Leiche sitzend, in derselben Stellung „le glorie o vere, o supposte" des Verstorbenen zu beweinen pflegten. In Verbindung mit unserer vierten

Sitzform findet man diesen Gestus an dem bei der Leiche der Prokris sentimental weinenden Kephalos auf einem Gemälde von *Guercino* in Dresden, so auch an *Velasquez'* (?) schon genanntem, traurig meditierendem Petrus (vgl. oben Abb. 303) und bei der Frau in der Gruppe der Traurigen von *Cornelius* (Künstl.-Mon., Abb. S. 105).

Abb. 308.

Es versteht sich von selbst, dass weder diese Beinhaltung an und für sich, noch diese Gebärde, nicht einmal beide zusammen a priori Trauer *bedeuten*. Hat doch Raffael, in der Disputa, die Verbindung der zwei Motive (unsere 3. Sitzform; vgl. oben S. 169) sogar bei dem in der himmlischen Herrlichkeit sitzenden Täufer benützt. Und nach den Kunstdenkmälern zu urteilen, scheint das Sitzen (wie auch das Stehen) mit verschränkten Beinen, selbst als nur ein wesentliches Moment im Ausdrucke der Trauer oder der Verzweiflung, keineswegs zu allen Zeiten gleich geläufig und verständlich gewesen zu sein. Wenigstens konzentriert sich die Mehrzahl von den mir zugänglichen Beispielen auf die Antike und die Renaissance, beide Begriffe hier allerdings sehr weit gefasst. Einige habe ich auch in der modernen Kunst gefunden. Die übrigen Kunstepochen gehen dagegen in dieser Hinsicht ziemlich leer aus.

Wie (oben S. 170) erwähnt, erscheint unsere vierte Form als Ausdruck eines sorgenschweren Grübelns schon in dem einen der ältesten Beispiele des Sitzens mit verschränkten Beinen, die ich überhaupt besitze. Bekannt ist der Typus der „trauernden Penelope" vor allem durch die vatikanische Statue (*Abb. 308;* nach Collignon I, S. 429), deren Original, wie man annimmt, der „reif-archaischen" Kunst unmittelbar vor Phidias angehörte. Wir besitzen aber noch andere Repliken dieses Typus, Statuen, Reliefs, Vasenbilder, Gemmen (Furtwängler, Taf. 10, 20), welche nicht, wie das vatikanische Exemplar, durch Restauration verballhornt [1]), teilweise sogar älter als das präsumierte Original desselben (Perrot u. Chipiez: Hist. de l'art dans l'antiquité VIII, Abb. S. 196), teilweise aber auch jünger sind. In zwei von ihnen ist die Frau durch die Situation unzweifelhaft als Penelope gekennzeichnet, d. h. in dem von Perrot und Chipiez publizierten Beispiele und auf einem Vasengemälde, wo sie neben ihrem halbfertigen Gewebe sitzt (*Abb. 309;* nach Engelmann: Odyssee, Taf. 3, 11; vgl.

Abb. 309.

[1]) Der Kopf ist nicht zugehörig und war im Originale gegen die Hand gestützt; anstatt des Felsblockes hat man sich einen Sessel und darunter einen Arbeitskorb zu denken.

auch Taf. 13, 78). Trotzdem hat man in dem Original der Statuen eine jener Grabfiguren sehen wollen, deren Anwendung seit dem VI. Jahrh. in Aufnahme gekommen war.

Abb. 310.

In dem Typus des V. Jahrh., wie wir ihn aus den statuarischen Kopien erkennen können, herrscht das Schema noch mit archaischer Strenge. Der Ausdruck ist ebensosehr stilisiert wie die Formbehandlung, d. h. einer ethischen Disziplin unterworfen, welche in ihrer Masshaltung von dem Pathos einer Niobe gleich weit entfernt ist, wie von dem auf Mitleid berechneten Jammer, womit ein auf dem Bette Laodamias sitzender Mann an ihrer Trauer teilnimmt, Sarkophag im Vatikan. Auch er sitzt mit übereinander geschlagenen Beinen, aber in einer würdelos gebeugten Haltung, unbeherrscht seinem Schmerz freien Lauf gebend *(Abb. 310)*.

Für den handwerksmässigen Kunstbetrieb wurden aber die Schemata, d. h. die typischen und darum bekannten und leicht begreiflichen Motive, welche der älteren Kunst genügt hatten, sehr oft nur eine bequeme Aushilfe. Die Künstler und Käufer niedrigeren Ranges, zumal der Verfallszeit, begnügten sich gerne mit unbestimmten Andeutungen und der durch die Kunsttradition und eine sorglose Wiederholung leicht erreichten, oberflächlich dekorativen Wirkung. Auf einer spätantiken Fussbodenmosaik in Wien (Engelmann: Ovids Metamorphosen, Taf. 14, 92 d) sitzt Ariadne ganz ruhig mit übereinander geschlagenen Beinen und betrachtet den Kampf des Theseus mit Minotaurus. Die Beinhaltung und die Aufstützung des Kopfes durch den gegen das Knie gelehnte Arm, also das „os columnatum“ (vgl. oben S. 171), so ausdruckslos beide Motive in diesem Falle auch sind, sollen zweifellos die Angst des Mädchens bezeichnen. Und dasselbe Schema — es ist noch immer, der Hauptsache nach, das alte Schema der „Penelope“ — kehrt auch in den karolingischen Wandmalereien zu Münster in Graubünden wieder, nämlich beim trauernden David, wie er die Botschaft vom Tode Absalons empfängt (Monatsh. f. Kunstwiss. I, Abb. S. 393).

Abb. 311.

In Anbetracht des Fortdauerns der antiken Kunsttradition im früheren Mittelalter ist es vielleicht nicht zu gewagt, in diesem Falle noch einen Zusammenhang mit dem antiken Ausdruckstypus zu vermuten. Es versteht sich aber von selbst, dass man nicht immer einen solchen vorauszusetzen braucht, geschweige denn annehmen muss, wo sich die Beinverschränkung unserer vierten Form mit dem os columnatum verbindet; wie etwa bei dem lebensmüden Greise auf dem deutschen, die Lebensalter darstellenden Holzschnitt, welchen Passavant Holbein d. J. zuschrieb (Hirth II, 747), oder bei *Morales*' Schmerzensmann in der Sammlung Drago zu Rom (*Abb. 311;* nach L'Arte VII, S. 63).

Das Hauptbeispiel unserer vierten Sitzform als Ausdrucksmotiv ist wohl in der neueren Kunst der dornengekrönte Christus als Schmerzensmann auf dem Titelblatte zu *Dürers* „Grossen Passion“ *(Abb. 312);* er zieht den Körper zusammen und ringt krampfhaft die gefalteten Hände. Diese Figur wurde etwa hundert Jahre später als Vorbild

benützt: ganz unzweifelhaft von *Adriaen de Vries* bei seiner Christusstatue in der Liechtenstein-Galerie zu Wien v. J. 1607 (Zeitschr. f. bild. Kunst XIX, Abb. S. 226), vielleicht auch bei dem etwa zehn Jahre jüngeren Daniel in der Löwengrube von *Rubens* in der Sammlung des Herzogs von Hamilton, welches Gemälde ich nur aus dem Stiche Francis Lambs kenne. Auf einem anderen Bilde desselben Meisters, in Wien, sitzt die reuige Magdalena mit ebenfalls übereinander geschlagenen Beinen und hebt, wie Daniel, den verzweifelten Blick gen Himmel; auch sie faltet die Hände, streckt sie aber umgedreht nach unten (Klass. d. Kunst, Abb. S. 207). Einige spätere Beispiel führe ich ohne Kommentar an: der grollende Achilles, von Thetis getröstet, Freske von *Tiepolo* in der Villa Valmarana bei Vicenza (Italia illustr., Abb. S. 145), *Danneckers* trauernde Ceres v. J. 1818 (A. Spemann, Taf. z. S. 128), verschiedene Figuren von *Cornelius* (Künstl.-Mon., Abb. S. 76, 87, 105, 117 u. 124), Perseus, sein Unglück beweinend, von *Burne-Jones* (Gaz. d. beaux-arts 1893 II, Abb. S. 465) und eine in gewiss kummervolle „Meditation“ versunkene, nackte Frau von *Trübner* („Die Kunst“, Jahrg. 1901/2, Abb. S. 384).

Abb. 312.

Meine fast einzigen Beispiele unserer dritten Form: *Michelangelos* allerdings mehr liegender, als sitzender „Tag“ und *Schlüters* Gefangener, haben schon oben Erwähnung gefunden.

Was wiederum das Sitzen mit gleichmässig ausgestreckten und geschlossenen Beinen und übereinander gelegten Füssen (bezw. Unterschenkeln) betrifft, führe ich zunächst aus verschiedenen Zeiten einige typische Beispiele dieser unserer zweiten Sitzform an, wo sich die geistige Erregung, bezw. die hoffnungslose Verzweiflung ausspricht: zwei von den drei Trojanern in Erwartung ihres Opfertodes bei der Leichenfeier des Patroklos, Vase aus Canosa in Neapel (Reinach: Vases peints I, Abb. S. 187); den von Unentschlossenheit gequälten Pilatus auf gewissen frühchristlichen Sarkophagen (Garrucci V, 358, 3 u. 366, 2); schliesslich, aus der neueren Kunst, Christus bei der Dornenkrönung auf *Holbeins* Passionstafel in Basel (*Abb. 313;* nach Klass. d. Kunst, Abb. S. 51).

Diesen Fällen schliessen sich aber andere an, wo es sich allerdings nicht um ein eigentliches Sitzen handelt, in welchen aber die Kreuzung der Füsse bei Ausstreckung der geschlossenen Beine ebenso deutlich als ein Ausdruck der Verzweiflung (bezw. ein Unglückszeichen) gemeint ist. Ich führe zuerst zwei zeitlich weit auseinander liegende Beispiele an, wo infolge der analogen Situation und der gleichen Bedeutung des Motivs eine gewisse Übereinstimmung entstanden ist: Dirke von dem Stier geschleift, auf einem pompejanischen Wandgemälde (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XIV, Abb. S. 173), und die unschuldig Angeklagte, welche auf dem Verleumdungsbilde *Botticellis* (vgl. oben

S. 83) nackt vor das Gericht geschleppt wird (Früh-Renaiss., Abb. S. 40). Dieselbe Bedeutung hat wohl auch die ähnliche Beinhaltung bei dem bekleideten, halb auf dem Boden liegenden, von einer Schlange gebissenen Kanopus, auf einer der nach späthellenistischen Vorbildern kopierten Miniaturen in der byzantinischen Nikander-Handschrift der Pariser National. Bibliothek, suppl. gr. 247, XI. Jahrh. (Omont: Manuscr. grecs, Taf. 66).

Abb. 313.

Eine kunstgeschichtlich bemerkenswerte Rolle erhielt aber unser Motiv in den Pietà-Bildern der Renaissancezeit. Schon im XV. Jahrh. findet man vereinzelte Beispiele des mit gekreuzt ausgestreckten Füssen auf den Knieen seiner Mutter, jedenfalls im Kreise seiner verzweifelten Freunde tot liegenden Erlösers, und zwar beiderseits der Alpen. Ich kenne deren nur folgende: *Roger van der Weydens* Triptychon in Berlin; ein Gemälde in Frankfurt a. M., *Dierick Bouts* zugeschrieben, und *Vincenzo Foppas* Altargemälde in Berlin (Reinach: Peint. I, Abb. S. 450 u. 451). Niederländischen Einfluss verrät das Bild von *Sanchez de Guadalupe* in der Kathedrale von Sevilla (Aug. L. Mayer: Die Sevillaner Malerschule, Taf. 4), und unabhängig von italienischen Vorbildern ist das Motiv vielleicht auch in den betreffenden Bildern *Dürers* in München und Nürnberg (Klass. d. Kunst, Abb. S. 13 u. 14). Häufiger wird das Motiv aber erst in dem italienischen Cinquecento. Beispiele: *Fra Bartolommeos* Gemälde in Pal. Pitti, ein Kupferstich von *Marcantonio*, Gemälde von *Garofalo* in der Borghese-Galerie, von *Tintoretto* in S. Giorgio und in der Akademie zu Venedig und im Pal. Pitti zu Florenz (Künstl.-Mon., Abb. S. 35 u. 37), von *Paolo Veronese* in der Ermitage (Künstl.-Mon., Abb. S. 106) und von *Jacopo Bassano* in S. Luca di Crosara zu Bassano (L'Arte XIV, Abb. S. 247), ausserdem eine Tongruppe von *Begarelli* in S. Pietro in Modena u. s. w. Zu dieser Kategorie gehört auch noch die liegende Marmorstatue des toten Christus von dem Belgier *Jean Delcourt* (1627—1707) in der Église des Récollets zu Hasselt.

Abb. 314.

Es lässt sich sogar die Frage aufwerfen, ob nicht die Veränderung in der Fusshaltung des Crucifixus, welche sich in der mittelalterlichen Kunst des XIII. Jahrh. vollzog (einzelne Beispiele dürften sogar aus der Spätzeit des XII. Jahrh. stammen), auf der Idee des Leidens Christi beruhte, welche die Kirche zu dieser Zeit immer stärker zu betonen begann. Erst jetzt wurden nämlich die Füsse des Gekreuzigten übereinander gelegt und mit einem einzigen Nagel durchbohrt, wobei — zunächst, wie es scheint, in Frankreich — die Ferse des oberen Fusses über die Fusswurzel des unteren gedreht wurde. Dieser letztere Zug beabsichtigte vielleicht den Eindruck von Agonie zu wecken. Mit ähnlicherweise übereinander gedrehten Füssen sitzt Christus als Schmerzensmann, gemalte Holzstatue von *Nicolas van der Veken*, im Kloster der „religienses apostolines“ zu Melines.

Die Statue dürfte der Zeit um 1660 gehören. Dieselbe doppelte Kreuzung, d. h. sowohl der Unterschenkel als der Füsse — wie an gewissen frühmittelalterlichen und romanischen Herrscherfiguren (vgl. oben Abb. 259) — zeigt der in verschiedenen Repliken vorhandene Schmerzensmann oder „Ecce homo“ von *Mabuse* (vgl. z. B. Monatsh. f. Kunstwiss. I, Abb. S. 714, u. Fierens-Gevaert: Primitifs flamands III, Abb. 155 = *Abb. 314*), welcher allerdings sonst nicht gerade sehr leiderfüllt aussieht.

Typische Beispiele unserer ersten Sitzform in der Bedeutung von Trauer oder Seelenangst sind etwa: die zwei Sklavinnen-Statuen von einem griechischen Grabdenkmal, IV. Jahrh. v. Chr., im „Alten Museum“ zu Berlin, aus der Samml. Saburoff (Beschr. d. ant. Skulpt., Abb. S. 196), und ein gefangener Barbar im Louvre (Reinach: Statuaire I, Abb. S. 167), besonders im ersteren Falle deutlich die „diminutive“ Form; dagegen mit gekreuzten Unterschenkeln: Mater dolorosa, süddeutsche Holzfigur aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. im Metropolitan-Museum zu New York (*Abb. 315;* nach Ber. Kunststätt., Abb. S. 43) und die angstvoll an ihren furchtbaren Sohn sich schmiegende Madonna in *Michelangelos* jüngstem Gericht (Klass. d. Kunst, Abb. S. 108); wiederum mit gekreuzten Fusswurzeln: sehr niedrig neben der Martersäule sitzender Christus von *Hendrick Goltzius* in der Marienkirche zu Ülzen (Monatsh. f. Kunstwiss. IV, Taf. 68), *Davids* Brutus, nach der Hinrichtung seiner Söhne, wie ein reuiger Theaterschurke in einer dunkeln Ecke sitzend, Gemälde im Louvre, und der gefesselte Alte unter den Friedhofskartons von *Cornelius* (Künstl.-Mon., Abb. S. 125).

Abb. 315.

Schon haben wir das Umklammern der Ferse oder Wade des einen Beines mit dem anderen Fuss als Ausdrucksmotiv erwähnt (vgl. oben S. 149/50). Als eine sittsam-anmutige Pose habe ich den nämlichen Zug bisweilen an Figuren von sitzenden jungen Mädchen gefunden, z. B. in pompejanischen Wandgemälden (wo sie etwa, mit einem Eroten an der Seite, angelnd dargestellt sind), in neuerer Zeit z. B. bei *Boucher* und *Genelli*. Kokett heuchelnd macht Maja diese Bewegung bei der Liebeswerbung Vulkans auf einem Gemälde des Vlamen *Spranger* († nach 1625) im Hofmuseum zu Wien, Nr. 1506. Bei dem antiken, mehrfach sowohl in Gruppe mit dem ihn im Syrinxspiel unterrichtenden Pan zusammengestellten, als auch als Einzelfigur vorhandenen Olympos (vgl. z. B. Reinach: Statuaire I, Abb. S. 413 u. 414; II, S. 70 u. 71) drückt sich in diesem Motiv das Unbehagen aus, welches der schöne Jüngling bei den Karessen des bocksbeinigen Naturgottes empfindet. Ohne solche Motivierung wiederholt *Annibale Carracci* die Olympos-Figur auf seinem betreffenden Gemälde in London (Nat. Gall. I, Abb. S. 103). — Vielleicht Scham, jedenfalls Niedergeschlagenheit bedeutet der Zug an dem gefesselten Amor auf dem Triumphwagen der Keuschheit, Turin, Art Botticellis (Früh-Renaiss., Abb. 24), Furcht wiederum an der Andromeda *Ludovico Carraccis* in Stuttgart u. s. w.

Absichtlich und viel stärker, geradezu als eine Art Selbstfesselung betont, erscheint

LIBRARY

die Verschränkung der vollständig übereinander geschlagenen Beine (4. Form) in solchen kritischen Situationen, die eine Reaktion der weiblichen Schamhaftigkeit herausfordern. Obschon, weil auf dem flachen Boden sitzend, eigentlich nicht zum Bereich unserer Untersuchung gehörend, erwähne ich zuerst, wegen des leicht verständlichen Ausdruckes, *Rubens'* Callisto v. J. 1613 in Kassel (Klass. d. Kunst, Abb. S. 71). Fast alle übrigen mir zu Gesicht gekommenen Beispiele gelten Susanna im Bade: eine byzantinische Miniatur des IX. Jahrh. in der Pariser Nationalbibl., f. gr. 923, fol. 373 v:o (*Abb. 316;* nach einer Skizze d. Verf.), ein Holzschnitt *Jörg Brews* v. J. 1540 (Kupferstich-Kab. V, Taf. 36) und ein Gemälde von *Jordaens* in Brüssel (Buschmann, Taf. 18). Mit dieser letzteren Figur stimmt die im Bade überraschte Nymphe *Manets* (*Abb. 317;* nach Meier-Graefe: Entwickelungsgesch. d. modernen Kunst III, Taf. 51) so nahe überein, als hätte jene wirklich dieser als Vorbild gedient. Es ist ja übrigens bekannt, wie unbefangen der Begründer des Impressionismus sich gelegentlich alter Vorbilder bediente (vgl. Monatsh. f. Kunstwiss. I, Abb. S. 54). Bei den beiden letztgenannten Figuren ist die Ausdrucksbewegung recht kompliziert, zugleich aber sehr anschaulich. Die Beine werden nicht nur übereinander geschlagen, sondern auch krampfhaft aneinander gepresst, der Körper zusammengezogen, der Schoss und die Brust nach Möglichkeit mit den Händen und Kleidern bedeckt. Es ist nicht die Angst allein, welche den Ausdruck bestimmt — wie an dem sich gewissermassen ähnlich gebärdenden Schmerzensmann von Dürer (Abb. 183 oben), dem Brews Susanna geradezu nachgebildet zu sein scheint — sondern darüber hinaus noch ein heftiges Streben sich zu wehren, zu schliessen und zu bergen. Furcht leuchtet aus den Augen der nackten, über die Schulter zurückschauenden Frau, und die Verschränkung der Beine ist eine lebendige „ceinture de chasteté".

Abb. 316.

Abb. 317.

Kurz zusammengefasst ergibt sich als allgemeines Resultat unserer Untersuchung über das Stehen und Sitzen mit verschränkten Beinen (wie auch über das Stehen mit aufgestütztem Fuss) in der Bedeutung von Trauer, Angst und Verzweiflung, dass die verschiedenen Formen dieser Standmotive und dieser Sitzart auf zwei entgegengesetzten Wegen entstehen: entweder infolge der retardierten Lebenstätigkeit, also infolge der durch den seelischen Vorgang bewirkten körperlichen Ermüdung, oder aber, im Gegenteil, infolge der nervösen Spannung, der inneren, krampfhaft auswärts wirkenden Erregung. Ich denke, die Künstler haben sich mit dieser Beobachtung als gute Psychologen erwiesen.

Nachträge.

Während der Drucklegung dieser Arbeit habe ich, beim Durchgehen verschiedener Publikationen (vor allem Reinachs „Répertoire de peintures"), noch eine Anzahl von Beispielen der hier behandelten Beinstellungen angetroffen, deren einige es verdient hätten, oben an den betreffenden Stellen angeführt zu werden. Jedoch hätten sie, auch wenn sie mir früher bekannt gewesen wären, nur in ein paar recht unwesentlichen Fällen meine obigen Ausführungen ein wenig modifizieren können. Ich teile einige von diesen Wahrnehmungen hier nachträglich mit.

DAS STEHEN MIT GESPREIZTEN BEINEN.

TRECENTO (vgl. oben S. 11/2). Auf dem kleinen Kreuzigungsbilde *Simone Martinis* in Antwerpen stehen im Vordergrunde rechts zwei vom Rücken gesehene, neugierige Buben, der eine sehr breitspurig; er macht mit weit ausgestreckter Hand seinen zu Christus hinaufschauenden Gefährten auf die unter dem Kreuze zusammenbrechende Maria aufmerksam (Reinach II, Abb. S. 430). Dem Trecento gehört wohl auch das Altarwerk eines ungenannten, angeblich florentinischen Malers an, Auktion Guidi da Faenza, Rom 1902, wo der Erzengel Michael, weit grätschend und mit gezücktem Schwert, mit beiden Füssen auf dem besiegten Drachen steht (ibid. I, Abb. S. 256).

QUATTRO- UND CINQUECENTO (vgl. oben S. 20 1). Ein breitspurig stehender, geflügelter Knabe mit lebhaften Armbewegungen, Bronzestatuette von *Donatello*, befindet sich in der Samml. W. Newall's (Burl. Mag. Nr. 113, Taf. z. S. 283). Bei Reinach findet man einige grätschende Putti, teilweise rein dekorative oder Engelkinder, von *Bald. Peruzzi*, *Pontormo* und *Gaud. Ferrari* (Reinach II, Abb. S. 736, u. III, Abb. S. 348 u. 520), aber auch Beispiele des breitbeinig stehenden Christkindes von *Benvenuto di Giovanni* und *Franc. Menciochi* aus Forlì (ibid. III, Abb. S. 391 u. 440). Ausserdem verdienen noch etwa folgende Beispiele erwähnt zu werden: der heil. Christophorus auf *Signorellis* Madonnenbilde im Pal. Bufalini zu Città di Castello (Reinach I, Abb. S. 332: zu vergleichen mit Lochners heil. Christusträger; s. oben S. 69), ein Bogenschütze beim Martyrium des heil. Sebastian von *Perugino* in Perugia (ibid., Abb. S. 583; s. oben S. 9, 15 u. 71) und ein Knecht bei der Verfolgung eines Märtyrers von *Luini* in

der Samml. Benson, welcher mit vorgestrecktem Speer bereit steht dem in den Wald Geflüchteten den Weg zu sperren (ibid. III, Abb. 612). Er entspricht in Stellung und Aktion so ziemlich einem der Knechte bei der Blendung Simsons von *Rembrandt* in Frankfurt a. M. (Klass. d. Kunst, Abb. S. 95).

XV—XVI. JAHRH. NÖRDLICH DER ALPEN. Auf einem *Memling* zugeschriebenen Gemälde, Samml. Harriman in Rom (Reinach II, Abb. S. 616), steht, bei der Messe Gregors, Christus nackt und elend, aber ziemlich typisch grätschend, auf dem Altar (vgl. oben S. 67). In einem Gemälde aus der Schule *Wohlgemuths*, Nürnberg, die Gefangennahme Christi darstellend (Reinach III, Abb. S. 155), packt ein geharnischter Krieger Christus an der Brust; er erinnert sowohl dadurch, wie auch durch die Stellung auffallend, wenngleich wohl zufällig, an den oben S. 18 erwähnten, Moses in ähnlicher Weise behandelnden Engel auf Pinturicchios Freske in der Sixtinischen Kapelle. Bei der Hinrichtung der heil. Katharina von *Baldung Grien* (ibid., Abb. S. 705) erscheint der Henker in regelrechter Grätschstellung, und ein ebenso typisches Beispiel des breitbeinigen Stutzens bietet uns der erschrockene Befehlshaber in dem gleichnamigen Bilde aus der Schule *Altdorfers* im Chorherrenstift zu Wilten (ibid., Abb. S. 703).

Aus dem XVII. JAHRH. erwähne ich noch den grätschenden Henker bei der Enthauptung des Täufers, Zeichnung von *Alonso Cano* in den Uffizien (Kuhn: Allg. Kunstgesch., Malerei II, Abb. S. 847; vgl. oben S. 40).

Beispiele des grätschenden Zornes, mit parallel zu den Beinen schräg abwärts gestreckten Armen und geballten Fäusten (vgl. oben S. 74), sind noch: Voltaire beim Herzog von Sully, von *Orchardson* in der Kunsthalle zu Hamburg (abgeb. im illustr. Katalog) und Ulrich von Hutten im Kampf mit französischen Edelleuten auf dem Gemälde *Lindenschmits* im Städt. Museum zu Leipzig (Deutsche Mal. d. XIX. Jahrh., Taf. 53) — in dem letzteren Falle in der Rechten ein gezogenes Schwert.

Von dem STEHEN MIT SCHIEF SEITWÄRTS GESTELLTEM SPIELBEINE nenne ich, wegen der an das Grätschen erinnernden Breitspurigkeit (vgl. oben Abb. 49), hier noch die effektvolle Heldenfigur eines heil. Kriegers von *Paolo Veronese* in Modena (Newnes' art libr., Abb. S. 13) und, als diesem in der Beinstellung und der kontrapostisch-schwungvollen Körperhaltung entsprechend, *Rubens*' Bildnis des Kardinal-Infanten Ferdinand in Wien, a. 1634/5 (Klass. d. Kunst, Abb. S. 353).

Von dem ZIERLICHEN STEHEN (ODER SCHRITT) MIT WENIGSTENS RECHTWINKLIG DEM ANDEREN VORANGESTELLTEM FUSSE (vgl. oben S. 48/9) habe ich noch aus der italienischen Kunst einige Beispiele zu nennen, welche, nebst den schon vorher erwähnten, die ziemlich häufige Anwendung des Motivs im Anfang des Cinquecento beweisen: Johannes auf dem Kreuzigungsbilde *Albertinellis* in der Certosa bei Florenz (Klass. Bildersch., Taf. 68), den heil. Sebastian: gekleidet, von *Defendente Ferrari* in der Brera-Galerie (Reinach III, Abb. S. 673) und, nackt, auf *Lorenzo Lottos* Madonnenbilde v. J. 1516 in S. Bartolommeo zu Bergamo (Klass. Bil-

dersch., Taf. 1079), ausserdem den Täufer beim Throne der Madonna von *Giovenone* im Baptisterium zu Varese (Reinach II, Abb. S. 294) und einen jungen Hirten bei der Anbetung des Kindes von *Savoldo* in Turin (Klass. Bildersch. Nr. 1563), welche zwei letztern Figuren sich mit der einschmeichelnden Höflichkeit des deutschen Mohrenkönigs (vgl. oben S. 49/50) den allerheiligsten Personen nahen.

Ein niederländisches Beispiel derselben Stellung aus dem XV. Jahrh. ist das nackte Mädchen auf dem unter dem Namen „Liebeszauber" bekannten Gemälde im Städt. Museum zu Leipzig (Th. Schreiber: Meisterwerke, Taf. 4).

Auch die Besprechung DES STEHENS MIT GESCHLOSSENEN KNIEEN als Ausdruck der Angst, der Überraschung und des Schmerzes (vgl. oben S. 90 fg.) mag hier durch einige Beispiele ergänzt werden: Adam und Eva auf dem einen der zwei nachikonoklastisch-byzantinischen Elfenbeinreliefs des Museo Olivieri in Pesaro (Garrucci VI, Taf. 447, 4), die trecentistische, der Schule *Nino Pisanos* zugeschriebene Annunziata-Statue im Louvre (Michel: Hist. de l'art II, II, Taf. z. S. 656), wo schon die später von Donatello und Botticelli (oben Abb. 116) weit stärker betonte Einknickung des Knies leise angedeutet ist, und der heil. Blasius bei seinem Martyrium, Freske von *Bart. Montagna*, a. 1504—6, in SS. Nazaro e Celso zu Verona (T. Borenius: The painters of Vicenza, Taf. z. S. 56).

DAS STEHEN MIT AUFGESTÜTZTEM FUSSE. Eher als Benvenuto di Giovannis Michael mit dem Drachen v. J. 1475 (vgl. oben S. 107) hätte unter den Beispielen des Niedertretens von Besiegten in der Quattrocentokunst die entsprechende, etwa 30 Jahre ältere Zeichnung in *Jacopo Bellinis* Skizzenbuche im British Museum (V. Goloubew: Les dessins de Jac. Bellini I, Taf. 46), wegen der weit energischeren Ausprägung des Motivs, erwähnt zu werden verdient.

Wir haben oben (S. 107/8 u. 110), in betreff der italienischen Renaissance und deren Nachfolge (auch ausserhalb Italiens), zwei Haupttypen dieser Stehform aufgestellt, die allerdings, besonders bei Frontalansicht, einander manchmal recht nahe kommen, welche aber, wie ich annehme, verschiedenen, wenngleich beide antiken Ursprunges sind. Der Unterschied (was ich hier nachträglich betone) springt besonders deutlich in die Augen, wenn man Donatellos bronzenen David, von der Seite gesehen, mit den Profilfiguren Fra Bartolommeos (z. B. oben Abb. 172) vergleicht. Ich habe den letzteren Meister als denjenigen bezeichnet, welcher allen Anderen voran die „klassische" Cinquecentoform für die Folgezeit feststellte, zugleich aber auch das Vorkommen dieses Motivs schon im Quattrocento mit einem Beispiel aus der „Schule Donatellos" nachgewiesen. Erst später wurde ich darauf aufmerksam, dass schon *Donatello* selbst, wenigstens nach photographischen Abbildungen zu urteilen, in seiner Judithstatue (Klass. d. Kunst, Abb. S. 132 u. 133) dieselbe Stehform benützt hat. Eine Anzahl von Beispielen dieser letzteren aus dem Cinquecento bietet das Repertorium Reinachs (vgl. z. B. Bd. I, S. 47, 288, 502 u. 528; Bd. II, S. 569 u. 732; Bd. III, S. 351, 667 u. 670). Ausserdem nenne ich

die Tugend in dem Herkules-Bilde *Ann. Carraccis* in Neapel (Kuhn: Allg. Kunstgesch., Malerei II, Abb. S. 792).

Als Gegenstücke zu den oben (Abb. 155 u. 170) mitgeteilten Beispielen des bald in der Donatelloschen, bald in der „klassischen" Beinstellung auftretenden Christkindes erwähne ich hier (nach Reinach III, Abb. S. 465 u. 480) die Madonnenbilder von *Girolamo dai Libri* (von Thode dem jungen Correggio zugeschrieben) im Louvre und von *Brescianino* (der Attribution Berensons gemäss) in der Sammlung Bordonaro zu Palermo.

Typische Vertreter der beim Throne der Muttergottes (vgl. oben S. 115) aufwartenden Heiligen sind Antonius und Barbara auf *Bern. Luinis* Madonnenbilde v. J. 1521 in der Brera-Galerie zu Milano (Reinach III, Abb. S. 364). Ähnlich, mit dem einen Fuss auf dem Podest des Thrones aufgestützt, steht ein Hofmann beim Empfang der Pariser Kaufmannschaft durch Ludwig XIII. im J. 1628, Stich von *Abr. de Bosse* (Hirth IV, Abb. S. IX).

DAS STEHEN MIT GEKREUZTEN UNTERSCHENKELN. In dieser Pose stehen der jugendliche Täufer auf dem Altarbilde *Lottos* in S. Bartolommeo zu Bergamo (Klass. Bildersch., Taf. 1079) und der greise Zacharias beim ländlichen Zusammensein der zwei heiligen Familien auf einem Gemälde *Garofalos* in der Gal. Doria-Pamfili in Rom (Reinach II, Abb. S. 280; vgl. oben Abb. 228).

Zwei Beispiele der oben S. 141 erwähnten Art, d. h. von Herren, die sich in friedlicher, gemütlicher oder ausgelassener Gesellschaft gegen den Sessel einer Dame lehnen: ein junger Mann in *Watteaus* „Ballfreunden", Dulwich Gallery (Klass. d. Kunst, Abb. S. 81), und Graf Sparre im Kreise seiner Familie, Gruppenbildnis des schwedischen Malers *Nic. Lafrensen* (= *Lavreince*, 1737—1807; Monatsh. f. Kunstwiss. IV, Taf. 114, Abb. 4).

Bei der Besprechung der kreuzenden Beinstellung in der romanischen Kunst habe ich (oben S. 134) aus den mittelalterlichen Mosaiken von S. Marco zu Venedig ein paar Beispiele der Nachahmung des tanzenden oder tanzähnlich schwebenden Schrittes der antiken Satyren, Mänaden, Musen und Viktorien erwähnt. Ich will hier hinzufügen, dass auch die italienischen Meister der Hochrenaissance gleicherweise dieselben Vorbilder, bisweilen in recht überraschendem Zusammenhange, benützten. Um sich davon zu überzeugen, vergleiche man z. B. *Raffaels* Eva beim Sündenfall an der Decke der Stanza della Segnatura (Klass. d. Kunst, Abb. S. 45) und *Tizians* „Assunta" (Klass. d. Kunst, Abb. S. 28) mit der berühmten, kopf- und armlosen Mänade der Berliner Antikensammlung Nr. 208 (Beschr. d. ant. Sculpt., Abb. S. 90) oder *Veroneses* auferstehenden Christus in S. Francesco della Vigna in Venedig (Newnes' art libr., Abb. S. 39) mit dem in ähnlicher Weise zerbrochenen, ebenfalls im Tanze sich schwingenden Satyr desselben Museums Nr. 262 (Kekule: Die griech. Skulpt., Abb. S. 290).

DAS SITZEN MIT GEKREUZTEN BEINEN. Mit verschränkten Unterschenkeln (also in der „ausgeprägteren" Spielart unserer ersten Form) sitzt die von vorne

gesehene erythräische Sibylle von *Maerten van Heemskerck* im Rijks-Museum zu Amsterdam (vgl. oben S. 155).

Ein typisches Beispiel des vornehmen Sitzens mit ausgestreckt gekreuzten Füssen (vgl. oben S. 160) ist die Profilfigur der Bankierfrau Juliane Löhr in der Familiengruppe von *J. Fr. A. Tischbein,* a. 1801—2 (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XXIII. Abb. S. 282). — Ich finde in dem Buche Mario Krohns über die italienischen Bilder in Dänemark (S. 65) die von Bellori überlieferte Nachricht, dass die römischen Priester das Matthäus-Gemälde *Caravaggios* (oben Abb 307) nicht entgegennehmen wollten, weil der Evangelist „mit verschränkten Beinen und in roher Weise dem Volke ausgestellten Füssen sass". Damit sind meine Betrachtungen auf S. 176 zu vergleichen. — Ein modernes Gegenstück zu dem zögernden Pilatus als Richter des Heilandes auf frühchristlichen Sarkophagen (vgl. oben S. 183) ist *J. Petties* Edward VI. vor der Unterzeichnung des ersten Todesurteils, Kunsthalle zu Hamburg (abgeb. im illustr. Katalog).

Zuletzt möchte ich Herrn Dr. C. F. Reinhold in Leipzig, der sich die Mühe genommen hat, meine Arbeit mit Rücksicht auf die sprachliche Behandlung durchzugehen, meinen ergebensten Dank darbringen.

Verzeichnis

der im Texte verkürzt zitierten Werke [1]).

G. B. L. G. Seroux d'Agincourt: Storia dell'arte, dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI. — Pittura.

Die alt-deutsche Malerei (Die Kunst in Bildern).

Die alt-niederländische Malerei (Die Kunst in Bildern).

P. d'Amelio: Dipinti murali scelti di Pompei.

Ders.: Nuovi scavi di Pompei. Casa dei Vettii. Appendice ai dipinti murali.

W. Amelung: Führer durch die Antiken in Florenz.

L'Arte di Adolfo Venturi. Rivista bimestrale di storia dell'arte medioevale e moderna e d'arte decorativa.

Les Arts. Revue mensuelle des musées, collections, expositions.

Artistes célèbres (einzeln herausgegebene Künstler-Monographien).

Arundel Club (jährlich erscheinende Mappen in Heliogravure).

Gli avori dei Musei profano e sacro della biblioteca vaticana, publicati per cura della biblioteca medesima con introduzione e catalogo del barone R. Kanzler.

R. van Bastelaer et G. H. de Loo: Peter Bruegel l'ancien, son oeuvre et son temps.

A. L. Baldry: The Wallace Collection at Hertford House.

J. Baum: Ulmer Kunst. Im Auftrage des Ulmer Lehrervereins herausgegeben.

A. Baumeister: Denkmäler des klassischen Altertums zur Erläuterung des Lebens der Griechen und Römer in Religion, Kunst und Sitte. Lexikalisch bearbeitet, I—III.

Chr. A. Been: Danmarks Malerkunst. Billeder og Biographier. Kapitlerne indledede af E. Hannover.

St. Beissel: Vaticanische Miniaturen. Quellen zur Gesichte der Miniaturmalerei.

Berühmte Kunststätten (einzeln herausgegebene Monographien).

Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluss der pergamenischen Fundstücke. Kgl. Museen zu Berlin.

Bibliothèque nationale. Département des manuscrits. Fac-similés de manuscrits grecs, latins et français du Ve au XIVe siècle, exposés dans la galerie Mazarine.

Bibliothèque nationale. Département des manuscrits (einzeln herausgegebene Publikationen der Bilder verschiedener Miniaturhandschriften der Pariser Nationalbibliothek).

[1]) Arbeiten, die ich in ausländischen Bibliotheken benützt habe, kann ich leider nicht immer mit vollständigem Titel anführen.

Ch. Blanc: Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la renaissance jusqu' à nos jours.

W. Bode und W. R. Valentiner: Handzeichnungen altholländischer Genremaler.

M. von Boehn: Die Mode. Menschen und Moden im achtzehnten Jahrhundert.

T. Borenius: The painters of Vicenza 1480—1450.

H. Bouchot: L'exposition des primitifs français. La peinture en France sous les Valois.

Ders.: Les reliures d'art à la Bibliothèque nationale.

The British artists' series (einzeln herausgegebene Künstlermonographien).

British Museum. Reproductions from illuminated manuscripts. Series I—III.

Bronzes of the Renaissance. Collection of J. Pierpont Morgan I—II.

H. Bruun: Die philostratischen Gemälde gegen K. Friederichs vertheidigt (Jahrbücher für klassische Philologie 1861. IV. Supplementband, II. Heft.).

J. Burckhardt: Die Cultur der Renaissance in Italien, I—II. 3. Auflage.

Ders.: Geschichte der Renaissance in Italien. (Geschichte der neueren Baukunst, herausgegeben von J. Burckhardt und W. Lübke. Bd. I).

R. Burckhardt: Cima da Conegliano. Ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento.

Burlington Fine Arts Club. Exhibition of illuminuted manuscripts (Tafelwerk nebst Katalog über die in London 1908 gehaltene Ausstellung von Miniaturhandschriften).

The Burlington Magazine for Connoisseurs. Illustrated & published monthly.

P. Buschmann Jr.: Jacques Jordaens et son oeuvre. Étude publiée à l'occasion de l'exposition Jordaens organisée à Anvers en 1905. Traduite du Néerlandais par G. Eekhoud.

Cte de Clarac: Musée de sculpture antique et moderne, I—VI.

P. Clemen: Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande.

Codices e Vaticanis selecti, phototypice expressi jussu Pii PP. X, consilio et opera procuratorum Bibliothecae Vaticanae. Series minor. Vol. I. Miniature delle Omilie di Giacomo monaco (Cod. Vatic. gr. 1162) e dell' evangeliario greco Urbinate (Cod. Vatic. Urbin. gr. 2).

M. Collignon: Geschichte der griechischen Plastik. Deutsch übertragen von E. Thraemer. I—II.

Maud Crutwell: Antonio Pollajuolo. (The library of art).

Dies.: Luca Signorelli. (The great masters in painting and sculpture).

L. Cust: Notes on pictures in the royal collections, collected and edited for the Burlington Magazine.

Vte H. Delaborde: La Gravure. (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts).

E. Durand-Gréville: Hubert et Jean van Eyck.

Cte P. Durrieu: Heures de Turin, 45 feuillets à peintures, provenant des Très belles heures de Jean de France, Duc de Berry, reproduction en phototypie d'après les originaux de la Biblioteca nazionale de Turin et du Musée du Louvre.

Ders.: Les Très riches heures de Jean de France, Duc de Berry.

Die Elfenbeinwerke. (Kgl. Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen).

R. Engelmann: Bilder-Atlas zum Homer. Ilias und Odyssee.

Ders.: Bilder-Atlas zu Ovids Metamorphosen.

C. Enlart: Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu' à la renaissance, I—II.

Graf A. zu Erbach-Fürstenau (s. Kunstgeschichtliche Forschungen).

A. Essenwein: Kulturhistorischer Bilderatlas II. Mittelalter.

Fierens-Gevaert: Les primitifs flamands, I—IV.

Die Früh-Renaissance der italienischen Malerei (Die Kunst in Bildern).

A. Furtwängler: Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum.

Ders.: Meisterwerke der griechischen Plastik.

Le gallerie nazionali italiane. Notizie e documenti. V. Bd.

R. Garrucci: Monumenti del museo lateranense.

Ders.: Storia della arte cristiana nei otto primi secoli della chiesa, I—VI.

Gazette archéologique. Recueil de monuments pour servir à la connaissance et à l'histoire de l'art dans l'antiquité et le moyen-âge. 3. Ser. XX. Bd.

Gazette des beaux-arts.

Gli avori (s. unter A).

L. Gonse: L'art gothique. L'architecture, la peinture, la sculpture, le décor.

Ders.: La sculpture française depuis le XIVe siècle.

H. Graeven: Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung. Serie I: Aus Sammlungen in England. Serie II: Aus Sammlungen in Italien.

Great masters of painting and sculpture (einzeln herausgegebene Künstlermonographien).

J. Grimm: Deutsche Rechtsaltertümer. 4. Ausgabe von A. Heusler und R. Hübner.

A. Grünwedel: Buddhistische Kunst in Indien. (Handbücher der kgl. Museen zu Berlin. Museum für Völkerkunde).

A. Hahr: Per Krafft den äldre.

Fr. Hanfstaengl: Die Meisterwerke
der kgl. Aelteren Pinakothek zu München;
der kgl. Gemälde-Galerie zu Cassel;
der kgl. Gemälde-Galerie zu Dresden;
der kgl. Gemälde-Galerie im Haag und der Stadt Haarlem;
der National Gallery zu London.

E. Hannover: Danmarks Malerkunst (s. Chr. A. Been).

W. von Hartel und Fr. Wickhoff: Die Wiener Genesis.

Hasak: Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrhundert.

A. Haseloff: Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Festschrift der Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier.

W. Helbig: Führer durch die Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, I—II. 2. Auflage.

P. Herrmann: Denkmäler der Malerei des Altertums.

G. Hirth: Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus drei Jahrhunderten, I—VI.

Ders.: Der schöne Mensch im Altertum; im Mittelalter und in der Renaissance.

(Holberg) Jubeludgave af Ludvig Holbergs samtlige Comoedier. Illustreret av H. Tegner.

Die italienischen Bronzen. (Kgl. Museen in Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. 2. Auflage, Bd. II).

Italian Sculpture (s. J. C. Robinson).

Ein Jahrhundert deutscher Kunst. Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775—1875 in Berlin 1906.

Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen.

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Wien.
Jahrbuch d. K. K. Zentral-Kommission für kunst- und historische Denkmale. Wien.
M. Jordan: Das Werk Adolf Menzels 1815—1905.
A. de Jorio: La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano.

R. Kekule von Stradonitz: Die griechische Skulptur. (Handbücher der kgl. Museen zu Berlin).
Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben.
Klassischer Bilderschatz.
Klassischer Skulpturenschatz.
H. Knackfuss und M. Zimmermann: Allgemeine Kunstgeschichte, I—III.
L. von Kobell: Kunstvolle Miniaturen und Initialen.
Fr. X. Kraus: Miniaturen des Codex Egberti.
P. Kristeller: Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. 2. Auflage.
A. Kuhn: Allgemeine Kunstgeschichte, 6 Bde.
Kunsthalle zu Hamburg. Katalog der neueren Meister.
Kunstgeschichtliche Forschungen, herausgegeben vom kgl. preussischen historischen Institut in Rom. Bd. I. Graf zu Erbach-Fürstenau: Die Manfredbibel.
Künstler-Monographien, in Verbindung mit Andern herausgegeben von H. Knackfuss.
Das Kupferstichkabinet. Nachbildungen von Werken der graphischen Kunst. Herausgegeben von A. F. von Zickwolff und W. Franke, I—VI.

J. Lange: Udvalgte Skrifter, udgivne af G. Brandes og P. Köbke, I—II.
K. Lange: Das Motiv des aufgestützten Fusses in der antiken Kunst und dessen statuarische Verwendung. Inaugural-Dissertation.
G. Leidinger: Miniaturen aus Handschriften der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München. H. I: Das sogenannte Evangeliarium Kaiser Ottos III.
J. Leisching: Figurale Holzplastik. I. Bd. Wiener Privatbesitz. Kirchliche und profane Schnitzwerke.
A. Lichtwark: Meister Bertram, tätig in Hamburg 1367—1415. Hamburgische Liebhaber-Bibliothek.
F. Lippmann: Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinet der kgl. Museen zu Berlin.
G. Ludwig und P. Molmenti: Vittore Carpaccio. La vita e le opere.

Les maîtres de l'art (einzeln herausgegebene Künstlermonographien).
Матеріалы по археологіи россіи издаваемые императорскою археологическою коммиссіею. № 8. Византійскій памятникъ, найденный въ Керчи въ 1891 году.
Meisterwerke (s. Fr. Hanfstaengl).
A. Michel: Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours.
Mittheilungen der K. K. Zentral-Kommission für kunst- und historische Denkmale. Wien.
Monatshefte für Kunstwissenschaft.
(Mon. Piot). Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires, publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres.
O. Münsterberg: Chinesische Kunstgeschichte, I—III.
Ders.: Japanische Kunstgeschichte, I—III.
Musée d'Anvers. Recueil de 200 photogravures d'après les chefs-d'oeuvre de la galerie des maîtres anciens.
Das Museum. Eine Anleitung zum Genuss der Werke bildender Kunst.

R. Muther: Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance (1460—1530).

Ders.: Ein Jahrhundert französischer Malerei.

The National Gallery, edited by Sir E. J. Poynter, I—III.

Newnes' art library (einzeln herausgegebene Künstleralbums).

H. Omont: Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VIe au XIe siècle.

B. Patzak: Die Villa imperiale in Pesaro.

G. Perrot und Ch. Chipiez: Histoire de l'art dans l'antiquité, I—VIII.

Portfolio of ivories, produced and published for the Board of education.

E. J. Poynter: The National Gallery, I—III.

Proceedings of the Cambridge antiquarian society.

Publikationen der pariser Nationalbibliothek (s. Bibliothèque nationale).

Quellenschriften zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, herausgegeben von R. Eitelberger von Edelberg.

Rassegna d'arte.

Rassegna d'arte senese.

S. Reinach: Répertoire des vases peints grecs et étrusques, I—II.

Ders.: Répertoire de la statuaire grecque et romaine, I—III.

Ders.: Répertoire de peintures du moyen âge et de la renaissance, I—III.

J. C. Robinson: South Kensington Museum. Italian sculpture of the middle ages and period of the revival of art.

Ch. Rohault de Fleury et son fils: La messe. Études archéologiques sur ses monuments.

J. Roosval: Jan Borman.

L. Rosenthal: Louis David. (Les maîtres de l'art).

W. H. Roscher: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, I—II.

G. Saloman: Der Sandalenbinder. Eine archäologische Abhandlung.

Scheibler und Aldenhoven: Die Geschichte der Kölner Malerschule.

M. Schmid: Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts, I—II.

F. Schmidt-Degener: Adriaen Brouwer et son évolution artistique.

Th. Schreiber: Meisterwerke des Städtischen Museums der bildenden Künste zu Leipzig. Im Auftrage des Rates der Stadt Leipzig herausgegeben.

Schriften des preussischen Instituts (s. Kunstgeschichtliche Forschungen).

Sculpture française (s. Vitry und Brière).

W. von Seidlitz: Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance.

O. Sirén: Dessins et tableaux de la renaissance italienne dans les collections de Suède.

Ders.: Carl Gustaf Pilo och hans förhållande till den samtida porträttkonsten i Sverige och Danmark.

Ders.: Leonardo da Vinci.

Ders.: Beskrifvande förteckning öfver Stockholms högskolas tafvelsamling jämte konsthistorisk inledning.

A. Spemann: Dannecker.

H. Spencer: Ceremonial institutions. Principles of sociology, Bd. IV.

The spanish series (einzeln herausgegebene Künstlermonographien).

A. Springer: Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter mit besonderer Rücksicht auf den Utrechtpsalter. (Abhandlungen der phil.-hist. Classe der kgl. sächsischen Gesellsch. der Wissenschaften, Bd. VIII, Nr. II).

Ders.: Handbuch der Kunstgeschichte I: Das Altertum, 9. Auflage, bearbeitet von A. Michaelis.

R. Stettiner: Die illustrierten Prudentiushandschriften. Inaugural-Dissertation.

Ders.: Das Webebild in der Manesse-Handschrift und seine angebliche Vorlage.

J. Strzygowski: Das Etschmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst.

G. Stuhlfauth: Die altchristliche Elfenbeinplastik. Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter, herausgegeben von J. Ficker, II. H.

I. B. Supino: Il camposanto di Pisa.

H. Tegner (s. L. Holberg).

W. Ternite: Wandgemälde aus Pompeji und Herculanum.

J. Thiis: Leonardo da Vinci. I. Florentinertiden. Leonardo og Verrocchio: Helligtrekonger.

H. Thode: Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert in ihrer Entwickelung bis auf Dürer.

J. J. Tikkanen: Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältniss zu den Miniaturen der Cottonbibel. Acta societatis scientiarum fennicae, Bd. XVII.

Ders.: Die Psalterillustration im Mittelalter. Acta societatis scientiarum fennicae.

P. Toesca: La pittura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del quattrocento.

Ulmer Kunst (s. J. Baum).

M. Wackernagel: Darstellung und Idealisierung höfischen Lebens in den Holzschnittwerken Kaiser Maximilians I. Inaugural-Dissertation.

Wallace-Collection (s. A. L. Baldry).

G. F. Warner: Reproductions from illuminated manuscripts in the British Museum, I—IV.

C. H. Weigelt: Duccio di Buoninsegna. Kunstgeschichtliche Monographien, Bd. XV.

A. Venturi: Storia dell' arte italiana.

J. O. Westwood: Catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum.

Fr. Wickhoff: Die Wiener Genesis (s. W. von Hartel).

J. Winkelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums I—II.

Ders.: Werke, herausgegeben von Fernow. I—VIII.

P. Vitry und G. Brière: Documents de sculpture française du moyen âge.

H. Wölfflin: Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance.

A. Woltmann und K. Woermann: Geschichte der Malerei, I—III.

Zeichnungen alter Meister (in Berlin; s. F. Lippmann).

Zeitschrift für bildende Kunst.

M. Gg. Zimmermann: Oberitalische Plastik im frühen und hohem Mittelalter.

Ders.: Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter I.

ACTA SOCIETATIS SCIENTIARUM FENNICÆ
TOM. XLII. N:o 2.

RECHERCHES EXPÉRIMENTALES

SUR LE TIMBRE

DES

VOYELLES FRANÇAISES

PAR

JEAN POIROT.

HELSINGFORS 1912,
IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ DE LITTÉRATURE FINNOISE.

I. Introduction.

Objet du travail. — Le but que se propose la présente étude est surtout philologique Je n'ai touché qu'accidentellement aux problèmes théoriques relatifs à la nature des sons-voyelles. Les matériaux utilisés, suffisants pour l'objet de mes recherches actuelles, seraient en effet trop peu variés pour permettre d'aborder ces questions plus complexes. Je cherche seulement à établir ici une classification des voyelles françaises d'après leur parenté acoustique. J'ai voulu entreprendre en somme, pour ma propre prononciation, le travail systématique d'analyse qui a été fait par M. Pipping pour les voyelles du finnois [1]), et par M. Verschuur [2]) pour un dialecte hollandais. L'utilité de travaux de ce genre n'a pas besoin d'être longuement établie. Nous possédons actuellement des études détaillées sur le timbre des voyelles allemandes (Hermann), hollandaises (Boeke, Verschuur), suédoises et finnoises (Pipping); il n'y en a pas pour l'anglais et le français.

Cette étude, pour être complète, exige des recherches étendues. Il faudra examiner l'influence de la hauteur musicale, des sons environnants, de la position tonique ou atone, les variations dialectales ou individuelles, etc. Mon intention est de poursuivre la solution expérimentale de ces questions multiples. Mais il faut une base sur laquelle on puisse appuyer les recherches, et c'est pourquoi je donne maintenant ce premier essai. Sans vouloir dissimuler le caractère provisoire de la classification proposée, je crois qu'elle a son utilité en attendant les retouches ultérieures.

Les sons étudiés sont mes propres voyelles. Il m'a semblé inutile, dans ces expériences qui doivent servir de point de départ, de faire appel à d'autres sujets d'expérience. Le nombre en aurait été forcément limité, et il eût fallu faire sur chacun une enquête phonétique qui n'eût pas toujours été facile. Je suis né de parents vosgiens. J'ai quitté mon pays natal, le Bassigny, à l'âge de trois ans, et j'ai ensuite séjourné en Lorraine, spécialement dans les Vosges, jusqu'à ma douzième année; j'y suis souvent retourné. Ma prononciation s'est donc formée en Lorraine; mais un long séjour dans l'Ouest, où j'ai achevé mes études scolaires, puis à Paris, en a affaibli ce qu'elle pouvait avoir de nettement dialectal. Elle représente la prononciation moyenne des classes cultivées, avec une légère coloration lorraine qui ne frapperait guère que des connaisseurs de ces dialectes.

---

[1]) H. Pipping, Zur Phonetik der finnischen Sprache.

[2]) Verschuur, Klankleer van het Noord-Bevelandsch.

Les voyelles étudiées ont été prononcées dans des mots isolés, généralement monosyllabiques, et choisies en principe dans les syllabes accentuées. Les ondes vocaliques retenues pour l'analyse ont été prises vers le milieu de la voyelle, en tout cas loin des consonnes environnantes. Les voyelles sont toutes parlées, et je ne me suis pas imposé pour toute la série vocalique une hauteur moyenne uniforme. Chaque mot a été prononcé comme une rubrique de dictionnaire. Il en est résulté que la hauteur varie dans d'assez grandes limites: les mots *anse, faux,* qui se trouvaient dans une même série, ont été prononcés assez bas (vers 130—140 v. d., soit ut_2–$ré_2$); les mots *butte, sue,* (250—280 v. d.) sont à une octave en dessus, et les mots *housse, houe,* qui se trouvaient dans la même série que les deux précédents, ont été aussi émis sur une note élevée. Cette variation de hauteur offre des inconvénients, les centres de résonance se trouvant parfois trop rapprochés dans la série harmonique pour qu'on puisse les séparer; mais, pour cette première étude, il m'a paru préférable de laisser les voyelles se prononcer sur la note la plus naturelle, qui est évidemment celle pour laquelle l'appareil phonateur s'adapte le plus volontiers et fonctionne le mieux.

Les voyelles étudiées, pour lesquelles j'adopte en principe la transcription phonétique de M. l'abbé Rousselot, sont au nombre de 22:

1) e	ouvert,	transcrit	è,	dans	*fête;*
2) e	moyen,	„	e,	„	*exceptait;*
3) e	fermé,	„	é,	„	*dé;*
4) e	nasalisé,	„	ẽ,	„	*teint sain;*
5) eu	ouvert,	„	œ̀,	„	*douceur;*
6) eu	moyen accentué,	„	œ,	„	*neuf;*
7) eu	fermé,	„	œ́,	„	*boeufs;*
8) eu	moyen atone (e muet)	„	ə,	„	*ce que ce poste fait;*
9) eu	nasalisé,	„	œ̃,	„	*chacun un;*
10) a	moyen [1]),	„	a,	„	*cataracte;*
11) a	vélaire,	„	á,	„	*tâche;*
12) a	nasalisé,	„	ã,	„	*anse;*
13) o	ouvert,	„	ò,	„	*sort, or;*
14) o	moyen,	„	o,	„	*cosse;*
15) o	fermé,	„	ó,	„	*faux;*
16) o	nasalisé,	„	õ,	„	*once, fonte;*
17) i	moyen,	„	i,	„	*type, Nice;*
18) i	fermé,	„	í,	„	*fie, pie;*
19) u	moyen,	„	y,	„	*butte;*
20) u	fermé,	„	ý,	„	*sue;*
21) ou	moyen,	„	u,	„	*housse;*
22) ou	fermé,	„	ú,	„	*houe.*

[1]) Je n'ai pas l'*a* ouvert, voyelle essentiellement parisienne.

Il a été analysé de chacune en général dix ondes, de façon à obtenir pour les diverses résonances des valeurs moyennes assez sûres.

Les appareils. — Les sons à analyser ont été enregistrés sur le phonographe du laboratoire de l'Université, qui est du modèle du Phonogrammarchiv de Vienne. Une description détaillée de l'appareil se trouve dans les comptes-rendus de l'Académie des Sciences de Vienne [1]). C'est un appareil à plaques, mû par un moteur électrique. Pour déterminer la vitesse d'enregistrement, un signal électrique inscrit pendant l'expérience, sur un cylindre enregistreur, les demi-tours du phonographe. Cette vitesse a été en moyenne de 100 tours à la minute.

La plaque enregistrée et reconnue satisfaisante à l'audition est alors copiée. On trace au préalable avec une pointe fine dix rayons équidistants qui divisent la plaque en dix secteurs égaux. L'enregistrement sur papier noirci des tracés phonographiques se fait avec l'appareil décrit par Hauser [2]), et dont une vue d'ensemble, d'après l'exemplaire du laboratoire de Helsingfors, se trouve dans ma *Phonetik* [3]) p. 136. Le moteur électrique entraîne un axe vertical qui réduit la vitesse, et qui sert à mouvoir les deux autres appareils: 1°) le cylindre enregistreur où s'inscrivent les tracés phonographiques; 2°) par l'intermédiaire de l'axe du cylindre le phonographe lui-même [4]). Pour un accouplement déterminé du cylindre et du phonographe, les déplacements angulaires relatifs de la plaque et du cylindre sont constants, quelle que soit la vitesse angulaire absolue du cylindre. L'intercalation de plusieurs cônes de vitesse permet de varier dans de grandes limites la vitesse absolue et le rapport des déplacements angulaires du phonographe et du cylindre. C'est naturellement ce dernier rapport qui détermine, pour une vibration d'une période donnée, la longueur de l'abscisse sur le papier enregistreur.

La partie essentielle de l'appareil est le levier enregistreur qui doit transformer en courbes planes agrandies les sillons creux du phonographe. Ce levier est inventé par Hau-

---

[1]) S. Exner, 2 Bericht über den Stand d. Arbeiten d. Phonogramm-Archivs-Commission, Sitzber. d. Wiener Akad., mat. naturw. Kl., Beil. z. Anzeiger, 11 Juillet 1902. — F. Hauser, Über einige Verbesserungen am Archivphonographen, loc. cit., vol. 112, 17 Déc. 1903.

[2]) Hauser, Eine Methode zur Aufzeichnung phonographischen Wellen (Sitzgsber. d. Wiener Acad. Bd 117, Abt. II a, Janv. 1908).

[3]) Poirot, Die Phonetik (Handbuch der physiologischen Methodik hgg. von Tigerstedt, III, 6. Leipzig, 1911). Cité par la suite sous la seule rubrique: Phonetik.

[4]) L'axe vertical réducteur est relié à l'axe du cylindre enregistreur, et celui-ci au phonographe par des cordes de soie assez tendues pour assurer la constance du déplacement. Etant donné la faible vitesse à cet endroit du système, il n'en résulte pas de secousse. Au contraire il est indispensable, comme me l'a montré l'expérience, que la liaison du moteur (ou du premier cône de vitesse) à l'axe réducteur soit faite par une courroie (de cuir) tenue aussi lâche que possible, pour éviter les secousses du moteur qui se traduisent par un tracé tremblé de la plume. C'est à une circonstance de ce genre que je suis porté à attribuer le défaut principal d'une série d'expériences que l'obligeance de M. S. Exner m'avait permis de faire au laboratoire de Vienne, et que, après mesures faites sur de nombreux échantillons, j'ai dû rejeter. — Les analyses offraient en outre généralement pour le 15e son partiel une valeur presque significative, ce qui pourrait tenir à la membrane employée.

ser et construit par M. Castagna. Le principe, et un dessin schématique, en ont été donnés *Phonetik* p. 135. Une description plus détaillée, complétée par une étude expérimentale de l'appareil, vient d'être donnée par MM. H. Benndorf et R. Pöch [1]). L'appareil comprend:

1° un cylindre vertical en métal, que j'appellerai C, terminé en bas par un saphir mousse (comme les saphirs parleurs) et en haut par une tête en tronc de cône. C'est le saphir qui repose dans le sillon phonographique. Le cylindre glisse à frottement très doux entre deux paires de roulettes, dont le rôle est de ne lui laisser d'autre liberté de déplacement que dans le sens vertical. Dans la translation de la plaque le cylindre est donc soulevé et abaissé conformément au profil du sillon phonographique.

2° un premier levier (L_1), levier du premier genre tournant autour d'un axe à aiguilles. L'extrémité du petit bras, amincie en pyramide tronquée, repose sur la tête du cylindre C [2]); l'extrémité du grand bras s'élargit et porte une encoche où repose le fil de soie qui relie ce levier au suivant. Dans sa position moyenne, ce levier a un alignement horizontal.

3° le second levier (L_2), placé au dessus du premier. C'est un levier du premier genre, tournant autour d'un axe en couteau de balance. La partie centrale, métallique, se termine du côté du grand bras par une aiguille où s'emmanche le levier de paille qui assume l'inscription sur le cylindre; du côté du petit bras, par un cylindre fileté destiné à porter un contrepoids mobile réglant la pression de la pointe écrivante. Le levier L_2 est parallèle à L_1, mais aligné en sens inverse; l'extrémité du grand bras de L_2 (extrémité libre de l'ensemble) se trouve du côté du petit bras de L_1 (point d'application de la puissance). Les axes longitudinaux des deux leviers doivent se trouver bien entendu dans un même plan vertical, pour éviter le moment de torsion qui résulterait des déplacements de C. Le système des deux leviers peut être déplacé verticalement à l'aide d'une vis micrométrique V_1; une autre vis micrométrique V_2 permet le déplacement du système total (cylindre C et leviers) selon le rayon de la plaque, donc perpendiculairement aux sillons phonographiques.

Le levier se règle de la façon suivante. L'appareil de copie étant vissé sur le phonographe, et le cylindre C reposant sur la plaque, le levier inférieur est placé dans une position horizontale, et, à l'aide de la vis V_1, abaissé au contact de C. Le levier supérieur, débarrassé du contrepoids mobile, est attaché par le fil de soie au levier L_1 de telle façon qu'il se maintienne lui aussi horizontal. L'appareil est construit de telle sorte que, dans ces conditions, la pointe écrivante (extrémité libre du levier L_2) exerce sur le petit bras de L_1 et par suite sur C une pression trop forte: la pointe du saphir mousse creuserait un sillon dans la cire. — On relève alors avec la vis V_1 le double levier, de façon que L_1 ne touche plus C. Le levier L_2 tombe en avant par suite de l'excès de poids de sa pointe. On visse le contrepoids mobile qu'on déplace jusqu'à ce que le petit bras de L_2 fasse presque équilibre au grand bras. Ce dernier doit conserver un très faible excédent de poids, suffisant pour assurer le contact du saphir avec la plaque, mais pas assez grand pour dégrader la cire

---

[1]) H. Benndorf und R. Pöch, Zur Darstellung phonographischer Wellen. Sitzgsber. Wien. Acad. mat. naturw. Kl., Bd 120, Abt. II a, Déc. 1911.

[2]) Une solution analogue du problème technique: aiguille mobile verticalement et transmettant ses déplacements au petit axe d'un levier enregistreur, avait déjà été adoptée par K. Verner; v. Phonetik p. 138.

quand la plaque se déplace. Ce réglage peut être opéré une fois pour toutes. On abaisse alors le double levier jusqu'à ce que L_1 et L_2 prennent au repos une position horizontale. L'appareil est prêt à écrire. Il suffit de placer le saphir dans un sillon (réglage à l'aide de la vis V_2) pour que la pointe écrivante trace une courbe qui est fonction du profil du sillon.

Le cylindre C a une longueur de 8.8 [1]) et un poids de 2.891; étant donné sa position, il ne peut avoir qu'un moment d'inertie insignifiant par rapport au reste du système. La friction est aussi très faible; soulevé, il retombe immédiatement par son propre poids.

Le levier L_1 a une longueur effective de 10.5, dont 0.5 pour le petit bras et 10.0 pour le grand; il amplifie donc 20 fois. Le poids total (axe compris) est de 5.060.

Le levier L_2 a une forme et une composition variables. La partie centrale pèse, sans les contrepoids, 7.951. Le petit bras, déterminé par le point où passe le fil de soie, est de 0.6. Le grand bras a, dans mon exemplaire, une longueur totale de 46.2. L'agrandissement de L_2 est donc de 77 fois, et l'agrandissement total de $77 \times 20 = 1520$, soit en chiffres ronds 1500 fois. Pour équilibrer le grand bras je dispose de 4 curseurs de poids variable. Pour ne pas accroître le moment d'inertie, j'emploie les deux plus lourds (poids total 4.465) placés à une distance moyenne de 2.45 de l'axe d'oscillation.

La détermination de l'équation différentielle du mouvement, pour le système entier, présente des difficultés. Le moment d'inertie est d'un calcul compliqué; la détermination expérimentale est aussi malaisée. Le mémoire précité de MM. Benndorf et Pöch ne présente pas non plus ces formules. Mais on peut établir expérimentalement quelques données utiles au point de vue pratique. Pour que l'appareil soit utilisable, il doit demeurer rigide dans les conditions où il fonctionne; je me suis assuré que cette condition est pratiquement réalisée. Il faut aussi que la réaction dynamique sur le point d'application de la puissance reste assez faible pour que le saphir ne pénètre pas dans la cire; c'est ce qui a lieu quand le réglage est bon. En enlevant les leviers, et en chargeant la tête du cylindre C de poids variables, j'ai pu constater qu'un poids de 30 gr, même en faisant tourner la plaque à une vitesse plusieurs centaines de fois supérieure à celle de la copie, ne produisait pas d'usure; un poids de 40 gr peut déjà entamer la cire; 50 gr la dégradent toujours. La réaction dynamique reste donc inférieure à cette limite de 30 grammes.

Une autre considération conduit au même résultat, à savoir que le moment total d'inertie est négligeable. Il est essentiel, pour le bon fonctionnement d'un semblable appareil, que, dans les conditions d'expérience, on reste beaucoup au dessous de la résonance du mécanisme inscripteur. J'ai donc cherché à déterminer les vibrations propres du système de leviers, en photographiant à l'aide de l'enregistreur de Frank les oscillations amorties que décrit le levier supérieur quand, après avoir soulevé la pointe inscriptrice, on les laisse retomber. La période d'oscillation est d'une demi-seconde environ. L'observation du décrément n'aurait qu'un intérêt secondaire, la friction dans les conditions d'expérience étant naturellement plus considérable. — La vitesse moyenne de copie est de 0.11 à la seconde. L'abscisse des ondes vocaliques varie entre 1.4 et 2.9 environ; la durée de transcription d'une onde varie donc de 12 à 24 sec. Les vibrations propres du levier correspondraient aux

[1]) Toutes les mesures sont ici données en unités *C G S*.

harmoniques 24 à 50 environ de ces ondes. On est donc assez éloigné de la résonance pour ne pas avoir à craindre une déformation due au facteur inertie.

Mesures et analyses. Les conditions expérimentales (vitesse d'enregistrement, accouplement du cylindre et du phonographe) ont été choisies de manière à fournir des périodes très étalées. Pour déterminer la hauteur des ondes soumises à l'analyse, il faut connaître, outre l'abscisse de chaque onde:

1° la vitesse d'enregistrement du phonographe, qu'on obtient pour chaque demi-tour en mesurant les abscisses qui correspondent au demi-tour et aux vibrations correspondantes du diapason chronographe;

2° la durée correspondant à chacun des secteurs tracés sur la plaque. La division du cercle en dix parties n'est en effet pas absolument uniforme; des mesures spéciales ont établi que, en numérotant ces secteurs de 1 à 10, ils occupent les fractions suivantes de la surface totale (ces fractions sont désignées par c)

Secteur	Valeur de c	Secteur	Valeur de c
1	0.1000	6	0.0993
2	0.1007	7	0.1003
3	0.0996	8	0.1000
4	0.0993	9	0.0998
5	0.1007	10	0.1003

Dès lors, soient

a la vitesse d'enregistrement du cylindre marquant les demi-tours du phonographe pendant l'expérience;

b l'abscisse correspondant à un demi-tour sur le même cylindre;

c la valeur relative d'un des 5 secteurs de ce demi-tour;

d l'abscisse de ce secteur sur la feuille de copie, et

x l'abscisse d'une onde vibratoire,

(toutes les longueurs exprimées dans la même unité), la hauteur v correspondant à une vibration d'abscisse x est

$$v = \frac{ad}{2bcx}.$$

S'il n'y a qu'une vibration sur un secteur, on calcule directement cette formule. S'il y en a plusieurs, il est avantageux de calculer d'abord l'élément commun $ad/2bc$. On peut ensuite multiplier le résultat par $\frac{1}{x}$ (si on opère avec une machine, c'est le plus pratique); mais, comme v est en général un nombre de 3 chiffres au plus, il est plus commode d'employer les tables de Crelle, qui donnent le résultat à l'aide d'une seule lecture.

Les abscisses a, b, d, x ont été toutes mesurées à l'aide d'une échelle de verre graduée au $\frac{1}{10}$ mm, appliquée directement sur les tracés et observée avec une forte loupe (grossissement 10 fois). Une différence d'une unité de l'échelle dans la mesure de x amène une différence d'environ une vibration. Il est inutile de pousser plus loin la précision des mesures, une erreur d'une vibration étant ici sans importance.

Les abscisses des courbes obtenues varient entre env. 140 et 290 unités de l'échelle; la largeur du trait dépasse rarement $\frac{1}{20}$ mm, et reste généralement de $\frac{3}{100}$ mm. Il est donc facile, en agrandissant ces tracés, de donner à l'abscisse, sans que le trait devienne trop large, des dimensions qui permettent d'employer l'analysateur harmonique de Mader. Cet appareil analyse en série de Fourier une courbe d'abscisse comprise entre 2 et 36 cm; mais, tant en vue de l'intégration partielle (en 2 parties pour les termes de rang pair à partir du dixième) que pour diminuer l'influence des erreurs de mesure, on a donné à l'abscisse une longueur au moins égale à 12 cm, et de préférence supérieure.

Les tracés ont été en majeure partie agrandis photographiquement (sur format 13×18, parfois, comme pour les voyelles *i*, sur format 18×24). Le reste a été agrandi 10 fois à la main. Appliquant sur l'onde un réseau micrométrique au $\frac{1}{10}$ mm², j'ai mesuré les ordonnées correspondant à certaines abscisses, reporté ces valeurs sur un papier quadrillé au mm, et réuni les points par un trait continu. Ces points sont d'autant plus rapprochés que la pente de la courbe est plus accentuée ou plus variée; la comparaison de la courbe dessinée avec la courbe originale encore recouverte du réseau permet de corriger des fautes éventuelles. Comme on peut observer surtout les points où la courbe croise les lignes du réseau (et en particulier les coins des carrés), la précision des mesures est au moins égale, et probablement supérieure à ce que donnerait la mesure de n ordonnées équidistantes, qui souvent seraient placées entre deux lignes du réseau, et ne pourraient être mesurées que par évaluation. Un autre élément d'erreur provient des irrégularités du quadrillage; mais ces irrégularités n'atteignent que 3 à 7 ‰ (en moyenne 0.5 %); cette erreur est faible par rapport aux erreurs de mesure.

Les courbes agrandies ont été analysées harmoniquement à l'aide de l'appareil de Mader. La description de cet analysateur se trouve dans le travail original de l'inventeur; l'essentiel en est reproduit *Phonetik* pp. 180—185; je puis donc me dispenser d'entrer dans des détails techniques. Il suffira d'indiquer ici que l'analysateur de Mader donne la valeur et le signe de chacune des constantes d'intégration de la série de Fourier

$$y_{(\varphi)} = a_0 + a_1 \cos \varphi + a_2 \cos 2\varphi + \cdots\cdots + a_n \cos n\varphi + \cdots\cdot$$
$$+ b_1 \sin \varphi + b_2 \sin 2\varphi + \cdots\cdots + b_n \sin n\varphi + \cdots\cdot,$$

directement pour les indices 1 à 9 et les indices impairs jusqu'à 19, et par intégration partielle pour les autres indices. La constante a_0 se détermine par le planimètre seul; je l'ai d'ailleurs négligée dans mes mesures. Elle n'a en effet d'utilité que si, partant des constantes obtenues, on veut reconstruire pour un argument quelconque φ l'ordonnée de la courbe, ce qui constitue une vérification des mesures. Mais j'ai remarqué, après un ou deux essais, qu'il était impossible d'obtenir la valeur exacte de a_0 à moins de coller sur un support rigide la feuille comprenant la courbe. La perte de temps eût été d'ailleurs sans compensation, car l'emploi de la formule ci-dessus permet bien de dire s'il y a eu des erreurs, mais non pas

d'en préciser le nombre et la situation. C'est pourquoi j'ai adopté un autre moyen de contrôle, consistant à faire deux fois de suite l'intégration nécessaire pour obtenir chacun des termes de la série. Une fois le planimètre mis en place, on fait une première lecture, puis on intègre le long de la courbe; revenu au point de départ, on fait la seconde lecture, et immédiatement on repart pour la seconde intégration, qui se fait par suite sur une région différente du planimètre. Si les résultats ne concordent pas, on procède à une troisième détermination, suivie au besoin d'une quatrième [1]).

L'appareil donne, à l'aide d'un vernier, les constantes jusqu'à $\frac{1}{10}$ mm près (une unité du vernier). Comme les courbes avaient été agrandies pour les mesures, et que l'agrandissement total atteint jusqu'à 18.000 fois environ, il serait illusoire de prétendre à une plus grande précision. Quand les deux lectures différaient d'une ou deux unités du vernier, j'ai adopté la moyenne de ces valeurs; c'est seulement quand l'écart atteignait 3 unités ou plus que j'ai fait une troisième détermination.

II. Analyses.

Dans ce chapitre sont donnés les résultats numériques des analyses harmoniques et la discussion de ces résultats.

L'examen de l'analyse harmonique d'une voyelle montre, comme on sait, l'existence d'une ou plusieurs séries d'harmoniques dont l'amplitude relative est plus grande que les autres. Ces fortes amplitudes sont dues à des renforcements provoqués par les résonateurs vocaux, et permettent de retrouver par induction le son propre de ces résonateurs.

Je me suis servi pour cette détermination du calcul barycentrique sous la forme donnée par M. Hermann. Quand la prédominance d'un harmonique sur ses voisins indique la proximité d'un centre de résonance, j'ai donc pris en général le groupe de 3 harmoniques formés par le son prépondérant et ses deux voisins, et placé le centre au rang n fourni par la formule

$$n = \frac{(p-1)\,C_{p-1} + p\,C_p + (p+1)\,C_{p+1}}{C_{p-1} + C_p + C_{p+1}},$$

où C désigne l'amplitude de l'harmonique dans la série de Fourier réduite à l'expression d'un seul sinus ($C = \sqrt{A^2 + B^2}$), et p le rang du son partiel prépondérant. Si $C_{p\pm1}$ est très faible par rapport aux deux autres, je le néglige. Il résulte de la formule ci-dessus que, si les amplitudes C_{p-1} et C_{p+1} sont égales, on a $n = p$.

Il arrive fréquemment que deux groupes de renforcement se touchent, et qu'on ait p. ex. deux sons partiels [2]) C_{p-1} et C_{p+1} séparés par un autre plus faible C_p. Dans ce cas il

---

[1]) Je traiterai ailleurs plus en détail de cette question d'ordre purement pratique.

[2]) Pour abréger j'écrirai dans la suite sp.

est impossible de déterminer avec exactitude le centre des deux résonances; mais on peut indiquer pour chacune les limites inférieure et supérieure que le calcul fournit pour chaque centre selon qu'on lui attribue entièrement ou qu'on lui retranche entièrement C_p. Ce procédé n'est pas à l'abri de la critique, car on peut penser que l'influence de chaque résonance s'étend encore au delà, donc sur C_{p+1} resp. C_{p-1}; mais souvent la considération des harmoniques plus éloignés, et en particulier de la décroissance de l'amplitude maxima dans le sens opposé à C_p montre si on peut croire à une influence aussi étendue.[1])

Comme on le verra plus bas, il m'a paru qu'on pouvait d'ailleurs recourir parfois à d'autres moyens, par la considération de résonances secondaires.

D'une façon générale la position d'un centre de résonance peut s'indiquer avec d'autant plus de précision que ce centre renforce des sp de rang plus élevé. La raison en est que les intervalles musicaux des harmoniques vont en diminuant avec leur rang. En effet,

du	sp 1	au	sp 2	(et réciproquement)	l'intervalle	constitue	une octave,
„	2	„	3	„	„	„	quinte,
„	3	„	4	„	„	„	quarte,
„	4	„	5	„	„	„	tierce majeure,
„	5	„	6	„	„	„	„ mineure,
„	6	„	7	„	„ (1.1666)	„	moins d'un ton majeur diézé (1.172),
„	7	„	8	„	„ (1.143)	„	plus d'un ton majeur,
„	8	„	9	„	„	„	un ton majeur,
„	9	„	10	„	„	„	un ton mineur, etc.

Dans les tableaux et remarques relatifs aux analyses vocaliques j'ai indiqué la hauteur (toujours en vibrations doubles) du son fondamental et de ses harmoniques, ainsi que la hauteur des centres de résonance (éventuellement de leurs limites); mais je n'ai indiqué les notes correspondantes de la gamme que dans les moyennes de chaque voyelle. Il me semble pratique de réunir ici en un tableau les sons de la gamme *naturelle* avec leur hauteur pour les gammes qui entrent ici en ligne de compte, c. a. d. pour l'intervalle de ut_2 à ut_7 ($c - c^5$). Ce tableau est emprunté à un tableau complet publié par R. König[1]); j'ai négligé les décimales, qui n'ont ici aucun intérêt.

---

[1]) M. Scripture (Study of speech cerves, p. 80) divise en pareil cas C_p en parties proportionnelles à C_{p-1} et C_{p+1} et fait le calcul dans ces conditions. Mais ce procédé suppose évidemment que les résonateurs intéressés ont les mêmes propriétés acoustiques, et en particulier une même constante d'amortissement, ce que nous ne sommes pas autorisés à affirmer; en outre il tombe sous la même objection que celui employé dans le présent travail.

[2]) R. König, Tableau général des nombres de vibrations de la série des sons musicaux. La Parole, 1902, S. 654–664.

Gammes naturelles $ut_2 - ut_7$.

Son	Octaves partant de				
	$ut_2 - c$	$ut_3 - c^{I}$	$ut_4 - c^{II}$	$ut_5 - c^{III}$	$ut_6 - c^{IV}$
ut (c)	128	256	512	1024	2048
ut ♯ (cis)	133	267	533	1067	2233
ré ♭ (des)	138	276	553	1106	2212
ré (d)	144	288	576	1152	2304
ré ♯ (dis)	150	300	600	1200	2400
mi ♭ (es)	154	307	614	1229	2458
mi (e)	160	320	640	1280	2560
mi ♯ (eis)	167	333	667	1333	2667
fa ♭ (fes)	164	328	655	1311	2621
fa (f)	171	341	683	1365	2731
fa ♯ (fis)	178	356	711	1422	2844
sol ♭ (ges)	184	369	737	1475	2949
sol (g)	192	384	763	1536	3072
sol ♯ (gis)	200	400	800	1600	3200
la ♭ (as)	205	410	819	1638	3277
la (a)	213	427	853	1707	3413
la ♯ (ais)	222	444	889	1778	3556
si ♭ (b)	230	461	922	1843	3686
si (h)	240	480	960	1920	3840
si ♯ (his)	250	500	1000	2000	4000
ut ♭ (ces)	246	492	983	1967	3932
ut supérieur	256	512	1024	2048	4096

Pour mesurer les limites dans lesquelles on peut localiser un centre de résonance, et aussi la distance qui sépare l'un de l'autre les divers centres, j'ai indiqué leurs intervalles en prenant le quotient de la valeur la plus élevée par la plus basse. Pour plus de commodité, je donnerai également ci-dessous un tableau des intervalles musicaux (en fraction décimales) calculés de la même manière; ce tableau facilitera l'appréciation des intervalles indiqués plus loin.

Intervalles musicaux.

Valeur numérique	Signe	Désignation
1.000	c	prime ou unisson.
1.042	cis	prime augmentée ou demi-ton mineur.
1.067		demi-ton majeur.
1.080	des	seconde diminuée.
1.111		ton (entier) mineur.
1.125	d	seconde ou ton (entier) majeur.
1.172	dis	seconde augm.
1.200	es	tierce mineure.
1.250	e	tierce majeure.
1.280	fes	quarte dimin.
1.302	eis	tierce augm.
1.333	f	quarte.
1.389	fis	quarte augm.
1.440	ges	quinte dim.
1.500	g	quinte.
1.563	gis	quinte augm.
1.600	as	sixte mineure (dim.).
1.667	a	sixte majeure.
1 736	ais	sixte augm.
1.800	b	septième mineure (dim.).
1.875	h	septième.
1.920	ces′	octave dim.
1.953	his	septième augm.
2.000	c′	octave.

Les intervalles au delà de l'octave s'obtiennent en multipliant par 2 les précédents: la neuvième en multipliant par 2 la seconde, la dizième à l'aide de la tierce majeure etc. Il suffira d'indiquer les principaux jalons:

2.250	d′	neuvième.
2.500	e′	dizième.
2.667	f′	onzième.
3.000	g′	douzième.
3.333	a′	treizième.
3.750	h′	quatorzième.
4.000	c″	double octave.

Je passe maintenant au résultat des analyses et à leur discussion. Je traiterai chaque voyelle à part. Un tableau indique, pour chaque onde d'une voyelle, les résultats bruts de l'analyse. Il comprend sur cinq colonnes:

e rang des termes de la série de Fourier (Sp. = son partiel);
la hauteur des sons correspondants (v = vibrations);
l'amplitude absolue de chaque terme (p) donnée en millimètres de l'analysateur, le chiffre décimal correspondant ainsi à la lecture faite sur le vernier [1]);
l'amplitude relative (P), calculée en $^0/_0$ de la plus forte amplitude;
l'intensité relative (I), calculée de même.

Les tableaux sont réunis, et suivis de remarques contenant la discussion des résultats, et en particulier le calcul des centres de résonance. Cette discussion elle-même est suivie d'un résumé présentant la synthèse, pour chaque voyelle, des résultats partiels fournis par les ondes analysées.

---

[1]) Pour les ondes où l'analyse a été poussée jusqu'au 19e sp, j'ai indiqué seulement la valeur moyenne des harmoniques non significatifs négligés (p. ex. voyelle è, n° 6).

Voyelle è.

Sp	N° 1				N° 2				N° 3				N° 4			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	176	4.0	33.1	1	178	1.0	19.2	0	180	1.6	28.6	0	181	5.3	58.9	2
2	352	4.3	35.5	3	356	5.2	100.0	2	360	4.3	77.0	14	362	5.0	55.6	8
3	528	5.2	43.0	19	534	4.0	76.8	3	540	3.4	60.9	19	543	5.2	57.8	19
4	704	12.1	100.0	100	712	5.1	97.9	100	720	5.6	100.0	100	724	9.0	100.0	100
5	880	3.3	27.3	12	890	2.9	55.7	5	900	3.4	60.9	57	905	3.6	40.0	25
6	1056	2.1	17.4	7	1068	0.8	15.3	1	1080	0.9	16.1	5	1086	1.2	13.3	4
7	1232	2.7	22.3	15	1246	0.9	17.3	1	1260	1.3	23.2	15	1267	0.8	8.8	2
8	1408	5.4	44,6	81	1424	1.7	32.6	4	1440	1.7	30.4	35	1448	1.3	14.4	8
9	1584	3.3	27.3	38	1602	1.1	21.1	2	1620	1.2	21.5	21	1629	2.0	22.0	25
10	1760	1.4	11.6	8									1810	0.2	2.2	0
11	1936	0,5	3.3	1									1991	0.2	2.2	0
12	2112	0.8	6.6	4									2172	0.3	3.3	1

Sp	N° 5				N° 6				N° 7				N° 8			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	186	5.7	62.1	2	187	6.9	83.1	4	187	1.7	27.0	0	189	5.2	64.2	2
2	372	5.0	54.5	7	374	3.9	47.0	5	374	5.6	89.0	20	378	1.7	21.0	1
3	558	6.6	71.9	28	561	6.5	78.3	34	561	4.3	68.4	26	567	5.3	65.4	16
4	744	9.2	100.0	98	748	8.3	100.0	100	748	6.3	100.0	100	756	8.1	100.0	100
5	930	6.0	65.4	65	935	4.3	51.8	41	935	2.6	41.3	26	945	2.7	33.3	12
6	1116	2.7	29.4	19	1122	1.6	19.3	8	1122	1.4	22.2	12	1134	0.7	8.6	1
7	1302	4.1	44.7	59	1309	3.8	45.8	62	1309	1.6	25.4	19	1323	1.6	19.8	8
8	1488	4.7	51.2	100	1496	3.7	44.6	78	1496	2.0	31.8	40	1512	1.8	22.2	14
9	1674	1.7	18.5	17	1683	1.7	20.5	22	1683	1.8	28.6	40	1701	1.9	23.5	19
10	1860	0.9	9.8	5	1870	0.9	10.8	7	1870	0.4	6.4	3	1890	0.3	3.7	1
11	2046	0	0	0	2057	0	0	0	2057	0.1	1.6	0	2079	0.1	1.2	0
12	2232	0.6	6.5	3	2244	1.3	15.7	21	2244	0.7	11.1	12	2268	0.2	2.5	0

$m\ p_{13}\text{-}p_{19} = 0.2\ (2.4\ \%)$

Sp	N° 9				N° 10			
	v	p	P	I	v	p	P	I
1	189	5.8	76.3	4	196	2.7	39.1	0
2	378	5.8	76.3	15	392	4.1	59.4	1
3	567	7.5	98.6	55	588	3.9	56.6	2
4	756	7.6	100.0	100	784	6.9	100.0	100
5	945	5.2	68.4	73	980	4.2	60.9	6
6	1134	2.9	38.2	32	1176	1.3	18.9	1
7	1323	3.4	44.7	68	1372	2.8	40.6	5
8	1512	2.1	26.6	30	1568	2.5	36.2	5
9	1701	1.9	25.0	31	1764	1.5	21.8	2
10	1890	0.9	11.8	9				
11	2079	0.3	3.9	1				

Remarques. — N° 1. — Deux centres de renforcement apparaissent immédiatement, indiqués l'un par la forte amplitude p_4, l'autre par p_8. Le premier correspond à la résonance de l'arrière-bouche, le second à la résonance buccale proprement dite. — Le renforcement des harmoniques s'étend sans interruption de 1 à 10. Mais il ne semble pas possible d'expliquer par la résonance du pharynx la forte amplitude des sons partiels 1 et 2. En effet, à distance de tierce majeure (4—5) l'amplitude est tombée à 27 % de sa valeur maxima; à distance d'octave, à plus forte raison de deux octaves, elle serait très petite. Il faut donc admettre qu'une troisième résonance intervient, qui renforce les sons partiels 1 et 2, et dont l'influence s'étend peut-être même sur le sp 3. Cette résonance a déjà été observée par M. Pipping, et attribuée par lui [1]) à la cage thoracique. Sans se prononcer ici sur ce point, on notera d'abord l'existence de cette 3e résonance.

En désignant par Rp la résonance du pharynx et Rb la résonance buccale, on obtient pour les 3 résonances les valeurs suivantes:

1ère résonance $p_1—p_2$ $v = 269$ (trop bas si la résonance s'étend sur p_3).

2e résonance ou Rp lim. inf. $p_3—p_5$ $v = 700$ (sans doute assez approchée); lim. sup. $p_4—p_5$ $v = 759$ (de peu de valeur).

3e résonance ou Rb $p_7—p_9$ $v = 1416$.

N° 2. L'existence du premier centre est encore mieux indiquée par le fait que p_2 est plus fort que p_3 et aussi fort que p_4. Il est vraisemblable que p_3 subit l'influence des deux résonances voisines. On aurait alors:

1er centre lim. inf. $p_1—p_2$ $v = 328$.

Rp lim. inf. $p_3—p_5$ $v = 696$; lim. sup. $p_{11}—p_5$ $v = 776$ (beaucoup trop haut).

Rb $p_7—p_9$ $v = 1533$.

Des raisonnements analogues peuvent être faits sur les ondes suivantes; on se con-

[1]) Pipping, Zur Phonetik der finnischen Sprache, p. 155.

tentera donc d'indiquer les résultats du calcul, en ajoutant quelques indications dans les cas intéressants.

N° 3. — 1er centre p_1—p_2 v = 311, peut-être lim. inf.

Rp p_3—p_5 v = 720 (même remarque).

Rb p_7—p_9 v = 1436.

N° 4. — 1er centre p_1—p_2 v = 270.

Rp p_3—p_5 v = 708, peut-être lim. inf.

Rb p_8—p_9 v = 1558.

N° 5. — 1er centre p_1—p_2 v = 273.

Rp p_3—p_5 v = 738, peut-être lim. inf.

Rb p_7—p_9 v = 1445.

N° 6. — 1er p_1—p_2 v = 254, probablement lim. inf., mais approchée.

Rp p_3—p_5 v = 726 (même remarque).

Rb p_7—p_8 v = 1402.

N° 7. — 1er centre p_1—p_2 v = 331.

Rp p_3—p_5 v = 712, peut-être lim. inf.

Rb p_7—p_9 v 1503.

N° 8. — 1er centre p_1—p_2 v = 238. Cette première résonance est ici aussi nettement indiquée par le fait que p_2 est très faible.

Rp p_3—p_5 v = 731.

Rb p_7—p_9 v = 1523.

N° 9. — 1er centre v = 284. — Rp p_3—p_5 v = 735; Rb p_6—p_8 v = 1304.

N° 10. — 1er centre p_1—p_2 v = 314, peut-être lim. inf.

Rp p_3—p_5 v = 788 (même remarque).

Rb lim. inf. p_7—p_8 v = 1464, lim. sup. p_6—p_9 v = 1474, moyenne 1470.

En résumé, la résonance la plus basse, comprise entre le premier et le deuxième sons partiels, ne peut être fixée avec l'exactitude désirable, l'intervalle étant trop grand. En prenant la moyenne de ces dix ondes, on obtiendra comme position approximative v = 287, soit $ré_3$ (d'), qui est peut-être une limite inférieure.

Pour la résonance de l'arrière-bouche, on a la valeur moyenne v = 725 < sol b_4 (ges''); pour la résonance buccale la valeur v = 1460 < sol b_5 (ges'''). L'intervalle entre Rp et Rb est de $\frac{1460}{725} = 2.014,$, soit sensiblement une octave.

Voyelle ẽ.

Sp	N° 1				N° 2				N° 3				N° 4			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	174	0.8	18.6	0	175	3.5	38.9	1	178	1.5	25.4	0	177	1.8	29.5	0
2	348	1.4	32.6	2	350	4.7	52.2	4	356	3.8	64.2	6	354	3.6	59.0	5
3	522	1.4	32.6	5	525	3.3	36.7	4	534	2.1	35.5	4	531	1.9	31.2	3
4	696	4.3	100.0	82	700	9.0	100.0	55	712	5.9	100.0	58	708	6.1	100.0	60
5	870	2.4	55.9	40	875	4.7	52.2	23	890	3.6	60.8	33	885	4.5	73.8	50
6	1044	1.0	23.3	10	1050	3.7	41.1	21	1068	2.2	37.2	19	1062	1.7	27.9	10
7	1218	2.7	62.9	100	1225	6.9	76.7	100	1246	4.4	74.4	100	1239	4.5	73.8	99
8	1392	1.2	28.0	26	1400	2.6	28.9	18	1424	2.3	38.9	35	1416	2.4	39.4	38
9	1566	0.3	7.0	2	1575	0.9	10.0	3	1602	1.2	20.3	13	1593	0.9	14.8	7

Sp	N° 5				N° 6				N° 7				N° 8			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	181	3.4	36.2	1	182	4.2	89.4	3	186	4.1	56.2	1	186	2.8	82.3	2
2	362	4.4	46.8	4	364	1.5	31.9	1	372	5.2	71.2	8	372	2.8	82.3	7
3	543	3.1	33.0	5	546	3.2	68.1	15	558	4.5	61.6	13	558	2.0	58.8	8
4	724	9.4	100.0	81	728	4.7	100.0	53	744	7.3	100.0	62	744	3.4	100.0	42
5	905	4.2	44.7	25	910	2.3	48.9	21	930	2.9	39.7	15	930	1.9	55.9	20
6	1086	2.0	21.3	11	1092	1.2	25.5	8	1116	2.1	28.8	12	1116	0.4	11.8	1
7	1267	6.0	63.8	100	1274	3.2	68.1	79	1302	5.0	68.5	92	1302	3.0	88.2	100
8	1448	3.2	34.0	38	1456	3.2	68.1	100	1488	4.6	63.0	100	1488	2.2	64.7	70
9	1629	0.7	7.4	2	1638	1.3	27.7	20	1674	0.8	11.0	4	1674	0.7	20.6	8
10					1820	0.1	2.1	0	1860	0.4	5.5	1				
11					2002	0.1	2.1	0	2046	0.3	4.1	1				

Sp	N° 9				N° 10			
	v	p	P	I	v	p	P	I
1	188	10.9	100.0	10	191	1.4	20.3	0
2	376	8.4	77.1	23	382	5.4	78.3	7
3	564	3.0	27.5	7	573	1.3	18.8	1
4	752	8.1	74.3	84	764	6.9	100.0	47
5	940	5.5	50.5	61	955	4.7	68.1	33
6	1128	2.5	22.9	18	1146	3.3	47.8	29
7	1316	3.4	31.2	44	1337	5.8	84.1	100
8	1504	4.4	40.4	100	1528	0.1	1.4	4
9	1692	0.4	3.7	1	1719	0.0	0	0
	m. p_{10}-p_{19} = 0.2 (1.8 %)							

Remarques. — N° 1. — Dans la grande région de renforcement qui s'étend sans interruption du premier au huitième sons partiels, p_4 et p_7 apparaissent d'abord comme indiquant les centres de Rp et Rb. Le premier centre est lui aussi nettement indiqué, puisque p_2 est égal à p_3, et ne saurait être attribué à la seule résonance de l'arrière-bouche. La construction barycentrique donne:

Premier centre p_1—p_2, v = 285 (lim. sup. si p_2 est encore influencé par Rp).

Rp p_3—p_5, v = 717. Rb p_6—p_8, v = 1225.

N° 2. — Le premier centre se marque encore mieux par la forte amplitude p_2. Il est possible qu'il influence encore p_3; mais il est possible aussi que p_2 subisse l'influence de Rp. On a dans ces conditions:

Premier centre p_1—p_2 v = 275 (peut-être lim. inf.).

Rp p_3—p_5 v = 714 (même remarque).

Rb p_6—p_8 v = 1211 (même remarque).

N° 3. — Très semblable au n° 2. On a donc:

Premier centre p_1—p_2 v = 315 (lim. inf.?). Rp p_3—p_5 v = 727 (lim. inf.?). Rb p_6—p_8 v = 1233 (lim. inf.?).

N° 4. — Même raisonnement. Les valeurs indiquées peuvent être des limites inférieures. Premier centre p_1—p_2 v = 296; Rp, p_3—p_5 v = 750; Rb p_6—p_8 v = 1253. (Il n'est pas impossible que p_6 soit encore influencé par Rp et p_3 par le premier centre. Dans ce cas, on a pour limite supérieure de Rp: p_4—p_5 v = 782. Si on prend la moyenne de ces valeurs, la position de Rp serait à n = 4.3, donc à un même intervalle (1.4) de p_3 que de p_6, et Rp pourrait influencer aussi bien l'un que l'autre. Mais il est évident que, même dans ce cas, l'influence de Rb sur p_6 doit être prédominante.

N° 5. — Les fortes amplitudes p_1—p_2 montrent bien l'influence du premier centre.

Premier centre p_1—p_2 v = 284. Rp p_3—p_5 v = 737. Rb p_6—p_8 v = 1287 (limites inférieures?).

N° 6. — Le premier centre paraît s'être déplacé et rapproché du son fondamental.

Premier centre p_1—p_2 $v = 231$. Rp p_3—p_5 $v = 712$. Rb p_7—p_8 $v = 1365$.

N° 7. — Premier centre: p_1—p_2 $v = 290$, donne une limite inférieure. Mais la position de ce centre est en tout cas au-dessous de $n = 2$, car p_3 est évidemment influencé très fortement par le 2e centre, et dès lors le fait que p_1, situé à une octave de p_2, est plus renforcé par le premier centre que ne l'est p_3 situé à une quinte prouve que le centre doit être plus bas que $n = 2$.

Rp lim. inf. p_3—p_5 $v = 708$; lim. sup. p_4—p_5 $v = 783$, valeur probablement plus éloignée que la limite inférieure. — Rb p_6—p_8 $v = 1358$.

N° 8. — Premier centre p_1—p_2 $v = 283$. Rp p_3—p_5 $v = 725$. Rb p_6—p_8 $v = 1395$.

N° 9. — L'influence du premier centre est ici particulièrement nette, puisque p_1 et p_2 ont les deux plus grandes amplitudes. Il est possible que p_3 soit encore sous l'influence de ce centre. La détermination de la résonance buccale, vu la distribution des amplitudes, est assez difficile.

Premier centre lim. inf. p_1—p_2 $v = 271$; lim. sup. p_1—p_3 $v = 310$.

Rp p_3—p_5 $v = 780$ lim. inf.; lim. sup. p_4—p_5 $v = 827$ (trop élevé).

Rb lim. inf. p_6—p_8 $v = 1357$; lim. sup. p_6—p_8 $v = 1414$.

N° 10. Cette onde manifeste aussi très nettement l'action du premier centre. Les résonances supérieures paraissent en contact, et le calcul barycentrique ne peut donner que des résultats assez peu sûrs.

Premier centre lim. inf. p_1—p_2 $v = 348$; lim. sup. p_1—p_3 $v = 382$.

Rp lim. inf. p_3—p_5 $v = 814$; lim. sup. p_4—p_5 $v = 842$. Il est vrai que p_6 peut être influencé par Rp, et la limite serait trop basse; mais il se peut aussi d'autre part que p_5 soit influencé par Rb, ce qui produirait une erreur en sens contraire; la vraie valeur n'est pas loin du chiffre proposé.

Rb p_6—p_7 $v = 1268$ (éventuellement lim. inf.).

Cette voyelle nous montre donc encore l'existence de trois centres de renforcement. La moyenne des résultats, d'où j'exclus l'onde n° 10 trop anormale, donne:

pour le premier centre $v = 283$ ($ré_3$, d')

pour Rp $v = 737$ (sol $♭_4$, ges'')

„ Rb $v = 1301$ (mi_5—mi $♯_5$, e'''—eis''').

L'intervalle des deux résonances supérieures est de 1.815 (septième mineure).

Sauf une exception (n° 9), le 4e son partiel a la plus forte amplitude; le maximum d'intensité correspond à p_7 ou p_8.

Voyelle e.

Sp	N° 1				N° 2				N° 3				N° 4			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	187	2.1	31.3	1	190	5.0	79.4	9	191	4.8	69.6	5	193	0.8	21.0	0
2	374	6.7	100.0	30	380	6.3	100.0	55	382	4.3	62.3	17	386	3.8	100.0	13
3	561	3.4	50.7	18	570	4.6	73.0	66	573	6.9	100.0	100	579	3.7	97.3	27
4	748	1.1	16.4	3	760	2.6	41.3	37	764	0.9	13.0	3	772	1.2	31.6	5
5	935	1.3	19.4	7	950	1.1	17.5	11	955	1.5	21.8	13	965	0.8	21.0	4
6	1122	0	0	0	1140	1.6	25.4	33	1146	0.8	11.6	5	1158	1.3	34.2	14
7	1309	0.6	8.9	3	1330	1.2	19.0	26	1337	1.8	26.1	36	1351	1.1	29.0	14
8	1496	3.0	44.8	100	1520	2.0	31.7	93	1528	1.2	17.4	22	1544	1.3	34.2	25
9	1683	1.0	14.9	13	1710	1 9	30.2	100	1719	1.6	23.2	51	1737	2.3	60.5	100
10	1870	0.3	4.5	1	m p_{10}-p_{19} 0.2 (3.2 %)				1910	0.2	2.9	1	1930	0.2	5.3	1
11	2057	0 1	1.5	0					2101	0.5	7.2	7	2123	0.1	2.6	0
12	2244	0.1	1.5	1					2292	0	0	0	2316	0.2	5.3	1

Sp	N° 5				N° 6				N° 7				N° 8			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	194	2.0	39.2	1	194	6.2	82.5	8	197	2.6	35.1	1	199	5.0	77.0	1
2	388	5.1	100.0	24	388	4.2	55.9	14	394	5.9	79.7	28	398	5.7	87.8	28
3	582	3.4	66.6	24	582	7.5	100.0	100	591	7.4	100.0	100	597	6.5	100.0	83
4	776	0.8	15.7	2	776	1.0	13.3	3	788	1 5	20.3	7	796	2.7	41.6	24
5	970	0.7	13.7	3	970	1.4	18.6	10	985	0	0	0	995	0.8	12.3	4
6	1164	1.4	27.4	16	1164	1.8	23.9	24	1182	1.4	18.9	15	1194	1.1	16.9	10
7	1358	1.5	29.4	24	1358	1.1	14.6	12	1379	1.4	18.9	24	1393	1.6	24.6	27
8	1552	0.9	17.6	11	1552	1.2	16.0	19	1576	1.7	23.0	38	1592	1.5	23.1	31
9	1746	2.0	39.2	76	1746	1.1	14.6	19	1773	1.0	13.5	18	1791	2.4	37.0	100
10	1940	2.1	41.2	100	1940	0.2	2.7	1	1970	0.3	4.1	2	1990	0.3	4.6	2
11	2134	0.3	5.9	2	2134	0	0	0	2167	0.1	1.4	0	2189	0.2	3.1	1
12	2328	0.8	15.7	22	2328	0.4	5.3	5	2364	0.1	1.4	1	2388	0.3	4.6	3
13	2522	0.2	3.9	2												

Sp	N° 9				N° 10			
	v	p	P	I	v	p	P	I
1	204	2.5	33.8	1	205	2.8	35.0	1
2	408	4.6	62.1	17	410	7.1	88.8	33
3	612	7.4	100.0	100	615	8.0	100.0	100
4	816	2.1	28.6	14	820	3.5	43.8	33
5	1020	1.0	13.5	5	1025	1.6	20.0	11
6	1224	1.9	25.8	26	1230	0.8	10.0	4
7	1428	1.7	23.1	27	1435	1.2	15.0	12
8	1632	1.8	24.5	43	1640	1.4	17.5	12
9	1836	0.7	9.5	8	1845	1.6	20.0	33
10	2040	0.5	6.8	6	2050	0.5	6.3	5
11	2244	0.1	1.4	0	2255	0.2	2.5	1
12	2448	0.3	4.1	3	2460	0.2	2.5	1

Remarques. — N° 1. — On voit deux renforcements principaux (p_1—p_3, p_8—p_9) et un renforcement secondaire (p_5) faiblement dessiné. Le renforcement le plus élevé, p_8—p_9, indique naturellement la résonance buccale, dont le centre Rb est alors p_7—p_9 $n = 8.09$ $v = 1513$. — A s'en tenir seulement à la distribution des amplitudes p_1—p_4, on ne trouve vers le bas qu'un seul centre dont le maximum est marqué en p_2. Les amplitudes décroissent assez régulièrement dans les deux sens, l'amplitude à la quinte p_3 étant presque le double de sa valeur à l'octave inférieure p_1; et il suffirait, pour expliquer la différence des amplitudes p_1 et p_4 (octaves de p_2) de placer le centre un peu au-dessous de $n = 2$.

Mais ici intervient un facteur qu'on retrouvera souvent par la suite, la résonance secondaire p_5, d'autant mieux marquée que p_6 est nul. Déjà M. Pipping, dans ses recherches sur les voyelles finnoises, a appelé l'attention sur la présence de résonances secondaires, qu'on ne peut attribuer qu'à des renforcements à l'octave de centres de résonance, ou à des sons combinatoires entre deux centres (sons différentiels ou additionnels du type $p \pm q$). Dans le cas présent, p_5 peut être regardé, soit comme l'octave du centre inférieur, soit comme le son différentiel entre Rb et ce centre. Le centre de cette résonance secondaire est situé vraisemblablement un peu au-dessous de p_5, si on admet qu'elle influence encore l'amplitude p_4. Si c'est une octave, le centre inférieur est tout près de $n = 2.5$. Si c'est un son différentiel, comme Rb a pour rang $n = 8.09$, celui du centre inférieur serait supérieur à $n = 3$. De toute façon le centre de la résonance inférieure (supposée unique) est beaucoup au-dessus de la valeur $n = 2.11$ donnée par la construction barycentrique p_1—p_3 qui semble la plus naturelle, et vraisemblablement plus près de p_3 que de p_2. Ce résultat paradoxal le devient encore davantage si on tient compte de l'inégalité des amplitudes p_1 et p_4, dont la plus faible est pourtant la plus voisine de ce centre. — Les difficultés disparaissent au contraire si, par analogie avec le résultat des analyses effectuées sur les deux voyelles précédentes, on admet l'existence de deux résonances inférieures en contact, dont les centres sont situés l'un au-dessous, l'autre

au-dessus de $n = 2$, et qui, agissant ensemble sur p_2, lui donnent sa forte amplitude. On obtient alors:

Premier centre lim. sup. p_1—p_2 $v = 329$.

Rp lim. inf. p_2—p_4 $v = 468$; lim. sup. p_3—p_4 $v = 596$.

Rb p_7—p_9 $v = 1513$.

N° 2. — L'existence de deux centres dans la région de renforcement p_1—p_4 ressort déjà de la distribution des amplitudes; car on ne s'explique pas autrement pourquoi, à l'octave p_1, l'amplitude décroît moins qu'à la quinte p_3, et reste double de l'octave supérieure p_4. — D'autre part on retrouve en p_6 une résonance secondaire qui, octave ou son différentiel, suppose un centre de résonance au-dessus de $n = 2$, et probablement même de $n = 2.5$.

Premier centre lim. sup. p_1—p_2 $v = 295$.

Rp lim. inf. p_2—p_4 $v = 519$; lim. sup. p_3—p_4 $v = 638$.

Rb p_7—p_9 $v = 1547$ (lim. inf. si p_7 est influencé par la résonance secondaire p_6).

N° 3. — Le premier centre se dessine nettement, l'amplitude p_1 étant supérieure à celle de p_2. Premier centre lim. sup. p_1—p_2 $v = 281$. On a pour Rb p_8—p_{10} $n = 8.67$ $v = 1656$ (cette valeur ne peut être fixée que par la considération des intensités, et pourrait être une limite supérieure).

En p_5 et p_7, deux résonances secondaires, dont p_5 paraît être plutôt le son différentiel et p_7 l'octave de Rp. Comme elles sont en contact par p_6, et que p_7 peut subir encore l'influence de Rb, on ne peut en déterminer exactement les centres; mais toutes deux semblent donner pour Rp une valeur de n supérieure à 3. En tout cas Rp doit être très voisine de $n = 3$, car à distance de quarte (p_4) l'amplitude tombe à 13% de sa valeur maxima. On a:

Rp lim. inf. p_2—p_4 $v = 565$; lim. sup. p_3—p_4 $v = 596$.

N° 4. — V. les remarques du n° 1. Le renforcement secondaire p_5—p_7, s'il n'a qu'un centre unique $n = 6.09$, pourra être regardé comme octave de Rp (plutôt que comme son différentiel, ce qui donnerait pour Rp une valeur $n = 2.62$ inférieure à la limite inférieure $n = 2.70$ trouvée directement). Il pourrait du reste y avoir deux centres (octave et son différentiel) impossibles à isoler. On a:

Premier centre lim. sup. p_1—p_2 $v = 353$.

Rp lim. inf. p_2—p_4 $v = 521$; lim. sup. p_3—p_4 $v = 627$.

Rb p_8—p_{10} $v = 1681$.

N° 5. — La résonance secondaire s'étend sur p_5—p_8, bien que p_8 doive subir l'influence de p_9. Elle est probablement constituée par deux centres (octave et son différentiel) qu'on ne peut isoler; la valeur qu'on en tirerait pour Rp est assez voisine de $n = 3$.

Premier centre lim. sup. p_1—p_2 $v = 328$.

Rp lim. inf. p_2—p_4 $v = 493$; lim. sup. p_3—p_4 $v = 619$.

Rb p_9—p_{10} $v = 1845$.

N:o 6. — Il est surprenant de voir la résonance secondaire p_6 avec une plus forte amplitude que p_8.

Premier centre lim. sup. p_1—p_2 $v = 272$.

Rp lim. inf. p_2—p_4 $v = 524$; lim. sup. v_3—p_4 $p = 605$.

Rb (p_8) v = 1552.

N° 7. — Résonance secondaire en p_6 (octave de Rp).

Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 333.

Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 524; lim. sup. p_3—p_4 v = 624.

Rb p_7—p_9 v = 1556 (lim. inf. si p_7 est influencé par p_6).

N° 8. — Dans la résonance secondaire p_6—p_7 (peut-être encore influencée par Rb) semblent se fondre deux centres.

Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 304.

Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 557; lim. sup. p_3—p_4 v = 653.

Rb p_8—p_{10} v = 1735.

N° 9. — Dans la résonance secondaire p_5—p_6 (v. n° 6) se confondent les deux centres (octave et son différentiel).

Premier centre lim sup. p_1—p_2 v = 306.

Rp lim. inf p_2—p_4 v = 551; lim. sup. p_3—p_4 v = 657.

Rb p_7—p_8 v = 1544 (v. n° 7).

N° 10. — Même remarque quant aux résonances secondaires.

Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 384.

Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 576; lim. sup. p_3—p_4 v = 676.

Rb p_8—p_{10} v = 1792.

Comme il ressort des remarques ci-dessus, la résonance buccale se laisse aisément déterminer. L'apparition constante de résonances secondaires amène à postuler l'existence, au voisinage du 3e son partiel, d'un centre de résonance qui ne peut être que la résonance de l'arrière-bouche. Pour expliquer les fortes amplitudes du son fondamental, on est obligé d'admettre aussi l'action d'un premier centre. Les deux résonances inférieures se sont donc rapprochées, parce que Rp a baissé; on ne peut tirer des analyses que des valeurs limites. Les deux groupes principaux de renforcement, p_1—p_4, p_7—p_{10}, sont séparés par des amplitudes généralement plus faibles, mais encore notables (résonances secondaires).

On a en moyenne :

Premier centre lim. sup. v = 322 mi_3—e'.

Rp lim. inf. v = 533 ut $\sharp_4$—cis'' } interv. 1.18 seconde augm.
lim. sup. v = 629 < mi_4—e'' }
moyenne v = 581 > $ré_4$—d''

Rb v = 1644 $la\flat_5$—as'''

Rapport Rp/Rb = 2.839, pas tout à fait une douzième.

Le maximum d'amplitude se trouve en p_2 ou p_3 (Rp); le maximum d'intensité est plus souvent en I_3 que dans la résonance buccale (8e—10e sp).

Voyelle é.

Sp	N° 1				N° 2				N° 3				N° 4			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	187	2.8	18.5	1	191	3.5	18.1	1	196	0.2	1.5	0	207	2.2	22.9	1
2	374	15.1	100.0	100	382	19.4	100.0	100	392	13.6	100.0	100	414	9.6	100.0	100
3	561	0.8	5.3	1	573	0.3	1.5	0	588	0.8	5.9	1	621	0.3	3.1	0
4	748	0.3	2.0	0	764	1.0	5.6	1	784	0.4	2.9	0	828	0.6	6.2	2
5	935	1.0	6.6	3	955	1.2	6.2	2	980	0.9	6.6	3	1035	1.7	17.7	20
6	1122	0.4	2.6	1	1146	0	0	0	1176	0.8	5.9	3	1242	1.1	11.4	13
7	1309	0.6	4.0	2	1337	0.6	3.1	1	1372	0.5	3.7	1	1449	0.7	7.3	6
8	1496	0.8	5.3	4	1528	0.2	1.0	0	1568	0.4	2.9	1	1656	1.8	18.7	55
9	1683	0.6	4.0	4	1719	0.8	4.1	4	1764	1.1	8.1	14	1863	0.5	5.4	5
10	1870	0.9	6.0	9	1910	0.7	3.6	3	1960	1.2	8 8	20	2070	2.3	23.9	1
11	2057	1.0	6.6	12	2101	0.8	4.1	5	2156	0.5	3.7	4	2277	0.7	7.3	17
12	2244	0.6	4.0	6	2292	0.6	3.1	4	2352	0.5	3.7	5	2484	0.6	6.2	13
13													2691	0.4	4.2	8

m p_{13}—p_{19} 0,2 (1,3 %) m p_{13}—p_{19} 0,1 (0,5 %)

Sp	N° 5				N° 6				N° 7				N° 8			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	209	2.9	29.6	1	209	0.6	5.7	0	211	2.9	37.1	3	212	4.8	52.8	7
2	418	9.8	100.0	66	418	10.7	100.0	100	422	7.8	100.0	100	424	9.1	100.0	100
1	627	2.3	23.5	8	627	0.7	6.6	1	633	4.2	53.8	62	636	4.0	44.0	43
4	836	0.5	5.1	1	836	0.4	3.8	0	844	0.8	10.2	4	848	1.1	12.1	5
5	1045	1.3	13.3	7	1045	0.8	7.5	4	1055	0.5	6.4	3	1060	0.6	6.6	3
6	1254	0.9	9.2	5	1254	0.3	2.8	0	1266	1.1	14.1	19	1272	1.0	11.0	10
7	1463	1.0	10.2	8	1463	1.1	10.4	12	1477	0.4	5.1	3	1484	0.5	5.5	3
8	1672	1.1	11.2	14	1672	0.8	7.5	9	1688	0.9	11.5	21	1696	1.1	12.1	22
9	1881	0.4	4.1	2	1881	0.5	4.7	4	1899	0.6	7.7	13	1908	1.6	17.6	64
10	2090	2.4	24.5	100	2090	1.4	13.2	44	2110	1.4	18.0	83	2120	0.8	8.8	18
11	2299	0.2	2.0	1	2299	0.2	1.9	1	2321	0.5	6.4	10	2332	0.5	5.5	9
12	2508	0.7	7.1	13	2508	0.5	4.7	6	2532	0.8	10.2	36	2544	0.7	7.7	22
13									2743	0.6	7.7	22	2756	0.3	3.3	4

Sp	N° 9				N° 10			
	v	p	P	I	v	p	P	I
1	214	1.7	40.5	1	216	2.2	28.9	2
2	428	2.9	69.0	21	432	7.6	100.0	100
3	642	4.2	100.0	100	648	5.1	67.1	100
4	856	1.4	33.3	18	864	0.1	1.3	0
5	1070	0.7	16.7	8	1080	0.8	10.5	6
6	1284	0.7	16.7	11	1296	1.1	14.5	17
7	1498	1.0	23.8	31	1512	0.3	3.9	2
8	1712	0.7	16.7	21	1728	0.8	10.5	18
9	1926	0.6	14.3	20	1944	1.0	13.2	35
10	2140	0.8	19.0	41	2160	0.2	2.6	0
11	2354	0.2	4.8	2	2376	0.2	2.6	3
12	2568	0.7	16.7	45	2592	0.4	5.3	8
13	2782	0.2	4.8	3				

Remarques. N° 1. — On voit quatre régions de renforcement: p_1—p_3, p_5, p_8 et p_{10}—p_{11}. Cette dernière représente la résonance buccale, dont le centre est donné par la construction barycentrique p_{10}—p_{11} $n = 10.52$ $v = 1966$. — La première renferme à la fois Rp et le premier centre très étroitement mêlés. Le premier centre ne peut être isolé; sa lim. sup. p_1—p_2 $n = 1.84$ $v = 344$ n'a aucune valeur pratique, p_2 étant fortement influencé par Rp. Pour Rp les lim. inf. p_1—p_3 $v = 350$, et lim. sup. p_2—p_3 $n = 2.05$ $v = 385$ sont aussi de peu de valeur.

Les résonances intermédiaires sont des renforcements secondaires. Pour la première on a p_4—p_6 $n = 5.06$, octave de Rp, qui serait alors à $n = 2.53$. L'autre a son centre en p_8; c'est un son différentiel qui, en supposant exacte la valeur de Rb, placerait Rp à $n = 2.52$.

On obtient ainsi pour Rp deux valeurs concordantes $v = 473$, mais s'écartant beaucoup de la limite supérieure fournie directement par les amplitudes p_2—p_3. Il est vrai que cette „limite supérieure“ est assez illusoire, car p_3 est sans doute dû seulement à Rp, tandis que p_2 est fortement influencé par le premier centre, et Rp se trouve par suite sûrement au dessus de $n = 2.05$. Mais, vu la divergence des résultats, il est prudent de se tenir sur la réserve.

N° 2. — Groupe inférieur de renforcement comme n° 1. De p_9 à p_{12} on voit une série de fortes amplitudes, et deux renforcements secondaires p_4—p_5 et p_7. Le groupe p_4—p_5, $n = 4.55$, serait l'octave de Rp ($n = 2.28$). Le renforcement p_7 doit être le son différentiel. Le groupe p_9—p_{12} ne saurait être constitué seulement par Rb, mais doit renfermer un renforcement secondaire qui ne saurait alors être que le son additionnel Rp + Rb; mais ces deux résonances se recouvrent en partie. Il est pourtant probable que p_9—p_{10} sont dus surtout à Rb, qui aurait alors pour centre $n = 9.47$ $v = 1809$. Le son différentiel ayant pour centre p_7—p_8 $n = 7.25$, on retrouverait pour Rp $n = 2.22$. Le son additionnel hypothétique influerait

surtout sur p_{11}—p_{12}, et aurait pour lim. inf. (p_{11} peut être sous l'influence de Rb) $n = 1.143$, ce qui placerait Rp tout près de $n = 2$.

Il semblerait donc qu'on pût accepter les valeurs :

Rp aux environs de $n = 2.2$ $v = 420$.

Rb $v = 1809$.

Mais ces résultats sont bien hypothétiques.

N° 3. — La résonance Rb est bien marquée, et a pour valeur p_9—p_{10} $v = 1866$. La distribution des amplitudes p_1—p_3 fait croire que Rp est nettement au-dessus de $n = 2$. On peut admettre que c'est son octave qui influence p_4—p_5, et que le son différentiel agit vers p_6—p_7; mais ces deux résonances secondaires sont mêlées et ne se prêtent pas à la détermination de Rp.

N° 4. — La forte amplitude p_1 marque une action du premier centre. La résonance buccale se dessine en p_{10} et a pour centre p_9—p_{11} $v = 2194$.

Les résonances secondaires sont toutes deux très nettes. En p_4—p_6 $n = 5.15$, on a l'octave de Rp ($n = 2.58$). En p_8 se marque un son différentiel dont le centre a pour lim. inf. p_7—p_8 $n = 7.72$, et pour lim. sup. (éloignée, car p_9 est influencé surtout par Rb) p_7—p_9 $n = 7.91$. On peut en placer le centre vers $n = 7.80$, d'où l'on tire pour Rp la valeur $n = 2.26$. On aurait pour Rp les valeurs très hypothétiques $v = 467 < Rp < v = 534$. Mais il semble, à considérer les amplitudes, que Rp soit cependant plus bas.

N° 5. — Les amplitudes p_1 et p_3 sont plus fortes que dans les ondes précédentes, ce qui indiquerait un déplacement relatif des centres inférieurs. On aurait pour Rp lim. inf. p_2—p_3 $n = 2.19$ $v = 458$. La position de Rb est évidente: p_9—p_{11} $n = 9.93$ $v = 2075$.

Les deux résonances secondaires en p_5 et p_7—p_8 sont trop fortes pour être de simples illusions. On a :

p_5—p_6 $n = 5.15$ octave de Rp $n = 2.58$.

p_7—p_8 $n = 7.52$ son différentiel, d'où Rp $n = 2.41$.

On a donc en seconde approximation:

Rp lim. inf. $v = 504$, lim. sup. $v = 539$.

N° 6. — De la considération directe des amplitudes p_1—p_3 on ne peut évidemment rien tirer. Rb a pour centre p_9—$_{11}$ $n = 9.86$ $v = 2041$. Les résonances secondaires sont très nettes:

p_3—p_6 $n = 4.94$, octave de Rp, donne Rp $n = 2.47$.

p_7—p_8 $n = 7.42$, son différentiel, donne Rp $n = 2.44$.

Si on songe que ces résonances sont indépendantes l'une de l'autre, il semble difficile de ne pas accepter des valeurs aussi concordantes. On aurait donc:

Rp lim. inf. $v = 510$, lim. sup. $v = 516$.

N° 7. — La forte amplitude p_3 semble indiquer que Rp est à quelque distance de $n = 2$. La position de Rb est donnée par p_9—p_{11} $n = 9.96$ $v = 2012$. Cette valeur peut être affectée de deux erreurs en sens contraire, si p_9 et p_{12} sont influencés par les résonances secondaires marquées en p_8 et p_{12}.

On voit 3 résonances secondaires; en p_6 ce doit être l'octave de Rp, en p_8 le son différentiel et en p_{12} l'indication d'un son additionnel. Comme p_7, à la limite entre les deux

résonances secondaires, doit subir l'influence des deux, on obtient pour l'octave une lim. sup. p_5—p_7 n = 5.95, sûrement trop élevée, qui donne pour Rp la valeur par excès n = 2.98. La lim. inf. (encore trop élevée si p_5 est encore influencé par Rp, ce qui n'est pas impossible vu l'amplitude de p_4) serait p_5—p_6 n = 5.69, d'où pour Rp n = 2.85.

On aura pour le son différentiel lim. inf. p_7—p_8 n = 7.69, d'où Rp n = 2,27. Comme p_9 est évidemment influencé par Rb, la valeur p_7—p_9 n = 8.10 est une lim. sup., d'où pour Rp n = 1.86, lim. inf. beaucoup trop basse.

Pour le son additionnel, on a comme lim. inf. (entachée d'une forte erreur pour le facteur p_{11}) p_{11}—p_{13} n = 12.05, d'où Rp n = 2,06; la lim. sup. serait p_{12}—p_{13} n = 12.42, d'où Rp n = 2.46.

D'autre part la considération directe des amplitudes p_2—p_3 donnerait pour Rp une valeur n = 2.15, lim. inférieure ou supérieure selon que l'influence de Rp s'étend ou non au-dessous de p_2, et que le premier centre agit plus ou moins fortement sur p_2. En tenant compte de toutes les valeurs trouvées pour Rp, et en éliminant les extrêmes 1.86 et 2.98 visiblement très éloignés, il semble qu'on puisse tenir la valeur n = 2.35, v = 496 pour assez approchée, sans se faire illusion sur le degré d'exactitude qu'elle comporte.

N° 8. — Le son fondamental a une amplitude plus forte que p_3. La forte amplitude p_4 semblerait indiquer un plus grand écart entre Rp et le premier centre.

Rb a pour centre p_8—p_{10} n = 8.91 v = 1889 (peut-être lim. inf.), valeur plus basse que dans les ondes précédentes. Si l'on admet, d'après la distribution des amplitudes p_1—p_4, que Rp doive être située à un rang plus élevé que précédemment, il s'ensuit que l'octave de Rp et le son différentiel doivent être très voisins. En fait on n'aperçoit qu'une résonance en p_6, dont le centre est p_5—p_7 n = 5.95; conçue comme octave ou son différentiel, cette résonance donne pour Rp la valeur n = 2.98 (octave) ou 2.96 (son différ.). Un son additionnel est indiqué en p_{12}, dont le centre p_{11}—p_{13} n = 11.87 met Rp à n = 2.96. La limite inférieure p_1—p_3 obtenue directement est n = 2.44 v = 517. La moyenne des valeurs fournies par les résonances serait v = 630. Rp doit être située entre ces 2 valeurs, et probablement plus près de la limite supérieure.

N° 9. — L'amplitude p_3 doit être due surtout à Rp. Comme le premier centre agit encore sur p_2, on a pour Rp une lim. inf. p_2—p_4 n = 2.82, v = 603. Rb p_9—p_{11} n = 9.38, v = 1997.

Les valeurs obtenues donneraient pour les résonances secondaires: octave de Rp lim. inf. n = 5.64; son différentiel lim. sup. n = 6.56. Il est évident a priori qu'elles doivent se confondre. On constate en effet l'existence, dans la région p_5—p_8, de résonances secondaires qu'il n'est pas possible d'isoler.

N° 10. — Comme le premier centre agit sur p_2, la forte amplitude p_3 montre que Rp est située sans doute plus près de n = 3 que de n = 2, donc au-dessus de n = 2,5. La lim. inf. (très éloignée) p_2—p_3 donne n = 2.40 v = 518. Pour Rb on a p_8—p_9 n = 8.56 v = 1849.

L'octave de Rp et le son différentiel doivent ici aussi être très rapprochés, et on les trouve mêlés en p_5—p_6. Le centre commun p_5—p_7 serait n = 5.77, qui, conçu comme octave, donne pour Rp n = 2.88, et, comme son différentiel, n = 2.79. Ce raisonnement est bien en-

tendu entaché d'erreur; mais il porte à croire que Rp est située au-dessus de n = 2.5 v = 540 (peut-être vers n = 2.75 v = 590).

En résumé, s'il a été facile de déterminer directement le centre de la résonance buccale, il n'en est pas de même des deux autres. Comme elles sont en contact à l'octave du son fondamental, on ne peut les dégager que par la considération des résonances secondaires. Pour le premier centre, il a même été impossible d'obtenir autre chose qu'une limite supérieure visiblement affectée d'une très forte erreur, et par suite sans aucune valeur pratique. Pour Rp on a pu indiquer des valeurs limites, et, dans quelques cas, obtenir des approximations satisfaisantes.

En ne retenant que les n°s 4, 5, 6, 7, 8 et 10 pour la détermination de Rp, on arrive aux valeurs moyennes:

lim. inf. v = 494 < si$\sharp_3$ — his′
lim. sup. v = 555 ré b_4 — des″ } interv. 1.204 tierce mineure;
moyenne v = 528 < ut$\sharp_4$ — cis″.
Rb v = 1999 si$\sharp_5$ — his‴.
Rapport Rb/Rp = 3.79, plus d'une quatorzième (ut_1—si_2).

Sauf dans un cas (n^0 5), c'est le second ou le troisième sp, donc Rp, qui offre le maximum d'amplitude et d'intensité.

Voyelle œ

Sp	N° 1				N° 2				N° 3				N° 4			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	179	4.8	44.9	2	181	2.7	22.9	1	183	2.0	15.6	0	184	3.4	28.1	1
2	358	4.7	43.9	7	362	4.4	37.3	6	366	7.8	60.9	6	368	6.6	54.5	11
3	537	10.7	100.0	83	543	11.8	100.0	100	549	12.8	100.0	75	552	12.1	100.0	80
4	716	0.6	5.6	0	724	0.4	3.4	0	732	1.3	10.2	1	736	2.1	17.3	5
5	895	6.4	59.8	82	905	6.7	56.8	89	915	8.3	64.8	88	920	7.3	60.3	81
6	1074	5.9	55.1	100	1086	5.9	50.0	98	1098	6.1	47.7	67	1104	4.7	38.8	49
7	1253	3.5	32.7	49	1267	3.0	25.4	34	1281	6.4	50.0	100	1288	5.8	47.9	100
8	1432	1.4	13.1	10	1448	1.4	11.9	10	1464	1.5	11.7	7	1472	0.6	5.0	1
9	1611	0.6	5.6	2	1629	0.3	2.5	1	1647	0.4	3.1	1	1656	0.8	6.6	3
10					1810	0.5	4.2	2					1840	0.5	4.1	2
11					1991	0.3	2.5	1					2024	0.3	2.5	1

m p_{10}-p_{19} = 0.3 (2.3 %)

Sp	N° 5				N° 6				N° 7				N° 8			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	186	1.1	9.0	0	186	3.5	25.5	0	188	2.0	23.0	0	194	2.1	19.6	0
2	372	7.4	60.7	11	372	5.9	43.1	3	376	4.6	52.9	5	388	9.7	90.6	28
3	558	12.2	100.0	66	558	12.6	92.0	31	564	8.7	100.0	41	582	10.7	100.0	78
4	744	1.6	13.1	2	744	2.6	19.0	2	752	2.3	26.4	5	776	3.3	35.5	13
5	930	7.1	58.2	62	930	13.7	100.0	100	940	7.3	84.0	82	970	7.3	68.2	100
6	1116	4.8	39.3	41	1116	10.5	76.6	86	1128	6.7	77.0	100	1164	5.3	49.5	75
7	1302	6.4	52.5	100	1302	2.0	14.6	4	1316	1.2	13.8	4	1358	5.0	46.7	99
8	1488	0.7	5.7	2	1488	1.9	13.9	5	1504	0.7	8.0	2	1552	0.4	3.7	1
9	1674	0.3	2.5	0	1674	0.3	2.2	0	1692	0.4	4.6	1	1746	1.0	9.3	6
10	1860	0.4	3.3	1	1860	0.3	2.2	0								
11	2046	0.2	1.6	0	2046	0.1	0.7	0								

Sp	N° 9				N° 10			
	v	p	P	I	v	p	P	I
1	194	3.3	35.6	1	198	3.6	25.4	0
2	388	2.5	37.2	2	396	5.9	41.5	3
3	582	9.2	100.0	54	594	14.2	100.0	41
4	776	0.5	5.4	0	792	2.1	14.8	2
5	970	7.2	78.5	92	990	13.4	94.4	100
6	1164	6.2	67.6	100	1188	8.2	57.7	54
7	1358	1.9	20.7	13	1386	1.6	11.3	3
8	1552	0.9	9.8	4	1584	1.4	9.9	3
9	1746	0.5	5.4	2	1782	0.2	1.4	0
10					1980	0.5	3.5	0
11					2178	0.1	0.7	0

Remarques. N° 1. — L'existence du premier centre résulte du fait que l'amplitude de p_4, situé entre les deux amplitudes maxima, et à faible distance de chacune, est presque nulle, tandis que p_1, à la distance d'une douzième, est encore 45 % de l'amplitude maxima. Le 2e sp. est sous l'influence de ce premier centre et de Rp, qui se marque par le maximum p_3. On a donc:

Premier centre lim. sup. p_1—p_2 $v = 268$.

Rp lim. inf. p_2—p_4 $n = 2.74$ $v = 490$; lim. sup. p_3—p_4 $n = 3.05$ $v = 546$.

La résonance buccale est marquée par p_5—p_6 $n = 5.48$ $v = 981$.

Vers le haut les amplitudes ne décroissent que lentement. Le fossé profond p_4, et la décroissance d'amplitude de p_5 à p_6 montrent que le centre de Rb est sûrement entre les 5e et 6e sp. (plutôt même plus près du 5e que du 6e); la seule explication plausible des amplitudes p_7 et p_8 est donc la présence d'un renforcement secondaire. Comme p_7 peut encore subir l'influence de Rb, on a comme lim. inf. du centre de ce renforcement (supposé unique) p_7—p_8 $n = 7.29$. Ce ne peut être ni l'octave de Rp (alors Rp $n = 3.60$) ni un son additionnel (Rp $n = 1.81$). Comme on peut voir en p_8 un son additionnel ($p_3 + p_5$), il se peut qu'on ait, confondus en une seule résonance, l'octave de Rp et le son additionnel. Il suffirait d'admettre que l'octave de Rp, en tout cas très voisine de p_6, renforce ce sp. En ce cas le centre de Rb serait encore plus bas que $n = 5.48$; le son additionnel serait de son côté plus haut que $n = 7.29$, et on aurait un accord satisfaisant. Mais ces considérations sont hypothétiques; on s'en tiendra aux valeurs directement calculées.

N° 2. — Comme n° 1, sauf que p_1 est plus faible. Vers p_7—p_8 résonance secondaire (probablement octave et son additionnel).

Premier centre lim. sup. p_1—p_2 $v = 293$.

Rp lim. inf. p_2—p_4 $v = 500$; lim. sup. p_3—p_4 $v = 548$. Rb p_5—p_6 v 990.

N:o 2.

N° 3. = Le renforcement secondaire est plus net, parce que p_7 est plus fort que p_6. Ce renforcement, par son voisinage avec Rb, rend assez incertaine la valeur qu'on peut trouver pour ce centre.

Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 329.

Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 494; lim. sup. p_3—p_4 v = 565.

Rb p_5—p_6 v = 986 (lim. inf.?).

N° 4. — Même remarque. Il serait aisé, mais très aventureux, tant qu'on connaît mal les sons combinatoires d'une plaque comme celle du phonographe, d'expliquer p_7 comme son différentiel du second ordre 3—(2 × 5).

Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 287.

Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 510; lim. sup. p_3—p_4 v = 580. — Rb p_5—p_6 v = 992.

N° 5. Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 348.

Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 508; lim. sup. p_3—p_4 v = 580.

Rb p_5—p_6 v = 1004.

N° 6. — Premier centre lim. inf. p_1—p_2 v = 300.

Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 523; lim. sup. p_3—p_4 v = 590.

Rb p_5—p_6 v = 1010.

N° 7. — Premier centre lim. sup. p_1=p_2 v = 320.

Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 525; lim. sup. p_3=p_4 v = 587.

Rb p_5—p_6 v = 1030.

N° 8. — L'existence du premier centre explique seule l'inégalité de décroissance de l'amplitude maxima dans les deux sens. La résonance secondaire p_7 est de nouveau fortement marquée.

Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 353.

Rp lim. inf. p_2—p_4 v. 576; lim. sup. p_3—p_4 v = 629.

Rb p_5—p_6 v = 1051.

N_0 9. — Le premier centre est marqué par l'amplitude plus forte p_1.

Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 277.

Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 565; lim. sup. p_3—p_4 v = 592.

Rb p_5—p_6 v = 1059.

N° 10. = Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 321.

Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 558; lim. sup, p_3—p_4 v = 622.

Rb p_5—p_6 v = 1065.

Bien que le son fondamental soit assez bas (moyenne 187 < sol_2—g), les résonances ne se laissent pas déterminer avec la précision désirable. La raison en est que Rp est déjà assez basse, et en contact avec le premier centre; ces deux résonances se recouvrent en partie. La résonance de l'arrière-bouche, dont le maximum est partout en p_3, est séparé de la résonance buccale par un fossé profond en p_4, qui contraste d'autant mieux avec la faible décroissance des amplitudes vers le bas.

Quant à la résonance buccale, dont le maximum est toujours en p_5, c'est au contraire vers le haut que les amplitudes décroissent lentement, en contraste avec leur brusque croissance de p_4 à p_5. La présence, dans certains cas, d'un maximum secondaire en p_7 semble mettre hors de doute l'existence d'un renforcement secondaire qui commence à la limite de Rb et doit même en partie recouvrir les renforcements dus à cette résonance. Comme le maximum de Rb et le maximum de cette résonance ne sont séparés que par un sp, et que leur intervalle (1,4, compris entre la quarte augmentée et la quinte diminuée, est faible, la détermination de Rb doit être affectée d'une certaine incertitude.

Le renforcement secondaire à son tour a paru comprendre l'octave de Rp et un son additionnel Rp + Rb, mais si étroitement confondus qu'on ne peut en tirer aucune aide pour la détermination des éléments combinés. Il faudrait évidemment, pour obtenir des résultats entièrement satisfaisants, descendre dans l'octave 1, assez bas pour que les deux centres inférieurs fussent séparés.

Sous ces réserves on a les valeurs moyennes suivantes:

Premier centre lim. sup. v = 310 mi $\flat_3$—es′.
Rp lim. inf. v = 525 < ut $\sharp_4$—cis″ } interv. 1.112 (ton mineur);
sup. 584 > ré$_4$—d″ }
moy. 554 ré$\flat_4$—des″.
Rb moy. 1017 < ut$_5$—c‴ (peut-être lim. inf.).

Rapport Rb/Rp = 1.836 (plus d'une septième mineure).

Le maximum d'amplitude (sauf une exception) est dans le premier groupe de renforcement, en p_3. Le maximum d'intensité (sauf une exception) est dans le second, I_5, I_6 ou I_7).

Voyelle œ̃.

Sp	N° 1				N° 2				N° 3				N° 4			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	196	2.5	21.6	0	200	3.8	23.3	0	204	3.5	33.3	1	208	2.8	25.9	1
2	392	1.8	15.5	1	400	3.5	21.5	2	408	3.2	30.5	4	416	0	0	0
3	588	11.6	100.0	84	600	16.3	100.0	100	612	10.5	100.0	95	624	10.8	100.0	100
4	784	2.9	25.0	9	800	3.9	23.9	8	816	3.7	35.2	21	832	2.4	22.2	9
5	980	7.6	65.5	100	1000	8.5	52.2	60	1020	6.5	61.9	100	1040	6.2	57.4	92
6	1176	2.5	21.6	16	1200	0.9	5.5	1	1224	3.0	28.6	31	1248	2.8	25.9	26
7	1372	0.4	3.4	0	1400	0.3	1.8	0	1428	0.9	8.6	4	1456	0.9	8.3	4
8	1568	0.5	4.3	1	1600	0.5	3.1	1	1632	0.9	8.6	5	1664	1.4	13.0	12
9	1764	0.6	5.2	2	1800	0.4	2.5	1	1836	0.4	3.8	1	1872	0.8	7.4	5
10					2000	0.7	4.3	2								

$m\ p_{11}\text{-}p_{19} = 0.3\ (1.8\ ^0/_0)$

Sp	N° 5				N° 6				N° 7				N° 8			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	213	2.2	12.3	0	216	2.1	13.2	0	218	2.4	19.8	0	218	2.0	21.4	1
2	426	0.9	5.0	0	432	1.7	10.7	0	436	0.8	6.6	0	436	0.7	7.5	0
3	639	17.8	100.0	92	648	15.9	100.0	100	654	12.1	100.0	100	654	9 3	100.0	100
4	852	7.4	41.3	28	864	7.0	44.0	34	872	4.3	35.5	23	872	2.9	31.0	17
5	1065	11.1	62.0	100	1080	9.2	57.9	93	1090	7.3	60.3	100	1090	5.6	59.9	100
6	1278	1.1	6.1	2	1296	2.0	12.6	6	1308	2.0	16.5	11	1308	2.2	23.5	21
7	1491	0.7	3.9	1	1512	1.0	6.3	2	1526	1.3	10.7	6	1526	0.5	5.4	2
8	1704	0.7	3.9	1	1728	0.8	5.0	2	1744	1.1	9.1	6	1744	1.4	15.0	16
9	1917	0.5	2.8	1	1944	0.4	2.5	0	1962	0.6	5.0	2	1962	0.2	2.1	1

Sp	N° 9				N° 10			
	v	p	P	I	v	p	P	I
1	220	7.3	73.0	3	225	4.5	18.3	0
2	440	1.6	16.0	1	450	3.0	12.2	1
3	660	10.0	100.0	25	675	24.6	100.0	100
4	880	7.8	78.0	60	900	9.2	37.4	25
5	1100	8.1	81.0	100	1125	11.9	48.4	65
6	1320	2.3	23.0	12	1350	3.4	13.8	8
7	1540	2.2	22.0	14	1575	0.9	3.7	1
8	1760	0.2	2.0	0	1800	1.8	7.3	4
9	1980	1.2	12.0	7	2025	0.2	0.8	0

Remarques. — N° 1. — Une région continue de renforcement s'étend de p_1 à p_6, avec 3 maxima en p_1, p_3 et p_5. Le premier manifeste l'action du premier centre, les deux autres les résonances Rp et Rb. Les 3 résonances sont donc en contact. Au delà de p_6 les amplitudes tombent à de faibles valeurs. On ne peut obtenir pour les résonances que des valeurs limites.

Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 278.

Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 602 (affectée de 2 erreurs en sens contraire, et probablement plus approchée que la lim. sup.), lim. sup. p_5—p_4 v = 627. Rb lim. inf. p_4—p_6 v = 974; lim. sup. p_5—p_6 v = 1024.

N° 2. — Comme n° 1. Deux résonances secondaires indiquées en p_8 (son additionnel $p_3 + p_5$) et p_{10} (octave de p_5).

Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 296.

Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 604; lim. sup. p_3—p_4 v = 638.

Rb „ „ p_4—p_6 v = 954; „ „ p_5—p_6 v = 1020.

N° 3. — Comme l'amplitude ne décroît pas de p_7 à p_8, il faut voir en p_8 l'influence d'un son additionnel.

Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 302.

Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 606; lim. sup. p_3—p_4 v = 651.

Rb „ „ p_1—p_6 v = 1010; „ „ p_5—p_6 v = 1087.

N° 4. — Il est singulier que p_2 soit nul; mais ce n'est que l'exagération accidentelle de la faiblesse de p_2, qui se remarque souvent dans les autres ondes de cette voyelle. En p_8 son additionnel.

Premier centre indéterminable. Rp lim. sup. p_3=p_4 v = 661.

Rb lim. inf. p_4—p_6 v = 1048; lim. sup. p_5—p_6 v = 1107.

N° 5. — Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 275.

Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 692; lim. sup. p_3—p_4 v = 701.

Rb „ „ p_4—p_6 v = 997; „ „ p_5—p_6 v = 1105.

N° 6. — La résonance secondaire n'est indiquée, d'ailleurs faiblement, que par la lente décroissance des amplitudes.

Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 313.

Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 695; lim. sup. p_3—p_4 v = 715.

Rb „ „ p_4—p_6 v = 1022; „ „ p_5—p_6 v = 1117.

N° 7. — V. la remarque des n°s 3 et 6. Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 272.

Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 698; lim. sup. p_3—p_4 v = 711.

Rb „ „ p_4—p_6 v = 1053; „ „ p_5—p_6 v = 1138.

N° 9. — Les résonances secondaires semblent situées en p_7 (octave de Rp?) et vers p_9 (son additionnel).

Premier centre lim. sup. p_1=p_2 v = 260.

Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 730; lim. sup. p_3—p_4 v = 757 (v. la rem. du n° 1).

Rb „ „ p_4—p_6 v = 1034; „ „ p_5—p_6 v = 1148.

N° 10. — Son additionnel bien marqué en p_8.

Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 345.

Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 677; lim. sup. p_3—p_4 v = 776.

Rb „ „ p_4—p_6 v = 1071; „ „ p_5—p_6 v = 1174.

En résumé la distribution des amplitudes montre un renforcement s'étendant jusque vers p_8, souvent interrompu par un fossé entre p_1 et p_3. Les trois centres de résonance sont en contact et ne se laissent pas isoler; les résonances secondaires ne sont non plus d'aucun secours. Les résultats du calcul donnent comme valeurs moyennes:

Premier centre lim. sup. 287 ré$_3$—d'.

Rp lim. inf. 666 mi♯$_4$—es'' } interv. 1.041 (demi-ton mineur),
„ sup. 694 > fa$_4$—f'' }
moyenne 681 fa$_4$—f''.

Rb lim. inf. 1024$_4$ ut$_5$—c''' } interv. 1.083 (seconde diminuée),
lim. sup. 1107 ré♭$_5$—des''' }
moy. 1065 ut♯$_5$—cis'''.

Rapport Rb/Rp 1.566 (quinte augmentée).

Le 3e sp a partout l'amplitude maxima, et presque toujours l'intensité maxima.

Voyelle ɵ

Sp	N° 1				N° 2				N° 3				N° 4			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	189	2.5	22.3	0	193	2.2	13.4	0	195	2.3	21.1	0	198	1.6	11.0	0
2	378	3.5	31.3	3	386	7.5	45.7	9	390	3.7	33.9	4	396	8.1	55.9	11
3	567	11.2	100.0	78	579	16.4	100.0	100	585	10.9	100.0	84	594	14.5	100.0	82
4	756	2.8	25.0	9	772	4.1	25.0	11	780	1.4	12.8	3	792	3.6	24.8	9
5	945	2.1	18.8	8	965	0.6	3.7	0	975	1.4	12.8	4	990	1.6	11.0	3
6	1134	3.3	29.5	26	1158	6.3	38.4	54	1170	2.1	19.3	13	1188	8.0	55.2	100
7	1323	5.5	49.1	100	1351	7.0	42.7	98	1365	5.1	46.8	100	1386	6.8	46.9	97
8	1512	1.7	15.2	13	1544	0.9	5.5	2	1560	1.3	11.9	8	1584	1.3	9.0	4
9	1701	0.3	2.7	0	1737	0.8	4.9	2	1755	0.7	6.4	3	1782	0.6	4.1	1
10					1930	1.4	8.5	8								
11					2123	0.3	1.8	0								

Sp	N° 5				N° 6				N° 7				N° 8			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	203	5.5	29.6	1	206	10.0	59.9	4	209	4.3	39.1	2	210	4.9	31.8	1
2	406	9.0	48.4	9	412	12.3	73.7	24	418	5.3	48.2	10	420	7.7	50.0	8
3	609	18.6	100.0	83	618	16.7	100.0	100	627	11.0	100.0	100	630	15.4	100.0	71
4	812	3.9	20.9	6	824	5.2	31.1	18	836	2.4	21.8	8	840	3 5	22.7	6
5	1015	2.8	15.1	5	1030	3.3	19.8	11	1045	2.6	23.6	15	1050	3.0	19.5	7
6	1218	10.2	54.8	100	1236	6.5	38.9	61	1254	5.1	46.4	86	1260	9.2	59.7	100
7	1421	1.3	7.0	2	1442	2.8	16.8	15	1463	0.8	7.3	33	1470	0.7	4.5	1
8	1624	0.5	2 7	0	1648	0.6	3.6	1	1672	0.5	4.5	1	1680	0.4	2.6	0
9	1827	1.5	8.1	5	1854	1.2	7.2	5	1881	0.5	4.5	2	1890	1 2	7.8	4
10					2060	0.7	4.2	2					2110	0.7	4.5	2
11					2266	0.3	1.8	0					2310	0.4	2.6	1
12													2520	0.9	5.8	4

m p_{13}-p_{19} 0.3 (1.8 %)

Sp	N° 9				N° 10			
	v	p	P	I	v	p	P	I
1	211	4.9	26.1	1	217	3.1	32.9	1
2	422	10.7	56.9	14	434	3.7	39.2	7
3	633	18.8	100.0	100	651	9.4	100.0	100
4	844	4.5	23.9	10	868	2.9	30.8	17
5	1055	4.5	23.9	16	1085	1.7	18.0	9
6	1266	8.8	46.8	88	1302	4.4	44.6	88
7	1477	1.7	9.0	4	1519	0.5	5.3	1
8	1688	1.6	8.5	5	1736	0.7	7.4	4
9	1899	1.2	6.4	4	1953	0.8	8.5	7
10	2110	0.9	4.8	3				
11	2321	0.2	1.1	0				

Remarques. — N° 1. — Dans la suite ininterrompue d'amplitudes notables p_1—p_7, on distingue d'abord p_3 et p_7 qui marquent le voisinage des centres Rp et Rb. L'existence d'un premier centre plus bas que Rp peut s'établir indirectement, en observant que, vers le bas, il faut aller jusqu'à la douzième (p_1) pour constater la même chute d'amplitude que, vers le haut, on rencontre à intervalle de quarte (p_4). L'amplitude p_5, à égale distance de p_3 et de p_7, paraît un peu forte; il est possible qu'elle trahisse un renforcement à l'octave de Rp. On a:

Premier centre lim. sup. p_1=p_2 v = 299.

Rp lim. inf. p_1—p_4 v = 559; lim. sup. p_3—p_4 v = 607. Rb p_6—p_8 v = 1295.

N° 2. — L'existence du premier centre ne se dégage pas de la considération des amplitudes p_1—p_4, car on pourrait, pour les expliquer, supposer que le centre de la résonance est au-dessous de n = 3. Mais au-dessus de Rb, marquée par p_6—p_8 n = 6.61 v = 1276, on trouve en p_{10} une résonance secondaire qui semble être un son additionnel (p_3+p_7). Elle a pour centre approximatif p_9—p_{11} n = 9.80 (un peu moins si p_{10} est trop fort), ce qui donne pour Rp une valeur n = 3.19. Cette valeur (centre de Rp *au dessus* de n = 3) oblige à faire le même raisonnement que ci-dessus On a alors:

Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 344 (évidemment éloignée).

Rp lim. inf. p_2—p_4 n = 2 88 v = 556; lim. sup. p_3—p_4 n = 3.20 v = 617.

La considération de la résonance secondaire porte à croire que la limite supérieure est plus approchée que la limite inférieure.

N° 3. — Voir n° 1. Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 316.

Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 558; lim. sup. p_3—p_4 v = 606. Rb p_6—p_8 v = 1347.

N° 4. — Même remarque. Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 364. Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 560; lim. sup. p_3—$_4$ v = 634. — Rb p_5—p_7 v = 1251.

N° 5. — Même remarque. En p_9 une résonance secondaire qui peut être à la fois le son additionnel et la douzième de p_3.

Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 329. Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 567; lim. sup. p_3—p_4 v = 644. Rb p_5—p_7 v = 1198.

N° 6. — Le premier centre est bien marqué par son action sur p_1 et p_2. En p_9 on constate une résonance secondaire (son additionnel) dont le centre p_8—p_{10} est situé à n = 9.04, d'où pour Rp n = 3.08 v = 634, sensiblement à la moyenne entre les valeurs limites directement obtenues. — Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 319. Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 575; lim. sup. p_3—p_4 v = 667. Rb p_5—p_7 n = 5.96 v = 1228.

N° 7. — Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 324. Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 596; lim. sup. p_3—p_4 v = 665. Rb p_5—p_7 v = 1210.

N° 8. — Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 338. Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 596; lim. sup. p_3—p_4 n = 3.19 v = 670. Rb p_5—p_7 n = 5.87 v = 1233.

En p_9 son additionnel, dont le centre p_8—p_{10} n = 9.13 donnerait pour Rp n = 3.26, valeur trop élevée si p_{10}, obtenu par intégration partielle, est trop fort. En p_{12} on voit une autre résonance secondaire, qui serait alors l'octave de Rb. Le centre p_{11}—p_{13} n = 11.9 donnerait pour Rb n = 5,95, d'où pour Rp une valeur inférieure à n = 3.26, ce qui rentrerait mieux dans les résultats directement obtenus.

N° 9. — Vers p_8—p_9 il doit y avoir une résonance secondaire, d'ailleurs faiblement marquée.

Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 357. Rp lim. inf. p_2—p_6 v = 595; lim. sup. p_3—p_4 v = 673. Rb p_5—p_7 v = 1226.

N° 10. En p_9 une faible résonance secondaire. — Premier centre lim. sup. p_1— p_2 v = 336. Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 640; lim. sup. p_3—p_4 v = 703. Rb p_5—p_7 v = 1263.

La considération des résonances secondaires aussi bien que l'examen direct de la distribution des amplitudes inférieures laissent encore reconnaître l'existence d'un centre inférieur à Rp, mais pour lequel on ne peut obtenir qu'une limite supérieure de valeur en somme douteuse. La résonance de l'arrière-bouche semble être partout au dessus de n = 3. Celle de la bouche se déplace vers le bas quand monte le son fondamental, comme il y a lieu de s'y attendre.

On a en moyenne:

Premier centre lim. sup. v = 333 mi $\sharp_3$—eis′.

Rp lim. inf. v = 580 ré$_4$—d″ } interv. 1.119 (entre un ton mineur et un ton majeur)
„ sep. v = 647 > mi$_4$—e″ }

moy. v = 614 mi $\flat_4$—es″; la considération du son additionnel ferait croire que la limite supérieure est plus approchée que l'autre, et la moyenne par suite un peu trop basse.

Rb v = 1241 > mi $\flat_5$—es‴.

Rapport Rb/Rp = 2.021. En tenant compte de l'incertitude des valeurs obtenues, surtout pour Rp, on peut dire que l'intervalle est d'environ une octave.

Le renforcement s'étend partout sans interruption jusqu'à p_7. Le 3e sp présente partout le maximum d'amplitude; le maximum d'intensité est cinq fois en I_3, cinq fois en I_6.

Voyelle œ.

Sp	N° 1				N° 2				N° 3			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	202	1.6	16.8	0	205	8.6	38.1	1	213	8.0	41.7	1
2	404	3.9	41.0	2	410	3.7	16.4	1	426	4.1	21.4	1
3	606	9.5	100.0	29	615	2.6	100.0	75	639	19 2	100.0	40
4	808	2.4	25.2	3	820	3.7	16.4	4	852	3.0	15.6	2
5	1010	2.8	29.4	7	1025	6.6	29.2	17	1065	3.9	20.3	5
6	1212	5.9	62.0	45	1230	13.1	58.0	100	1278	13.4	69.8	78
7	1414	7.5	78.8	100	1435	8.0	35.4	51	1491	13.0	67.7	100
8	1616	0.5	5.3	1	1640	1.2	5.3	2	1704	0.7	3.6	0
9	1818	0.9	9.5	2	1845	0.9	4.0	1	1917	0.6	3.1	0

Sp	N° 4				N° 5				N° 6			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	213	2.0	10.0	0	214	3.1	13.6	0	217	4.5	20.9	0
2	426	4.0	20.0	1	428	4.2	18.4	1	434	6.5	30.2	3
3	639	20.0	100.0	52	642	2.8	100.0	62	651	21.5	100.0	66
4	852	4.8	24.0	5	856	4.2	18.4	3	868	3.9	18.1	4
5	1065	5.4	27.0	11	1070	4.4	19.3	6	1085	5.0	23.1	10
6	1278	13.9	69.5	100	1284	14.5	63.6	100	1302	13.3	61.8	100
7	1491	0.6	3.0	0	1498	0.8	3.5	0	1519	0.9	4.2	1
8	1404	1.6	8.0	2	1912	1.5	6.6	2	1736	1.8	8.4	3
9	1917	0.5	2.5	0	1928	1.2	5.3	2	1953	1.0	4.7	1

m p_{10}-p_{19} 0.4 (1.8 %)

Sp	N° 7				N° 8				N° 9			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	218	3.6	16.6	0	219	2.5	13.7	0	222	5.4	34.0	1
2	436	6.5	30.0	2	438	4.7	25.7	1	444	5.2	32.7	3
3	654	27.7	100.0	49	657	18.3	100.0	49	666	15.9	100.0	64
4	872	4.4	20.3	4	876	4.7	25.7	6	888	2.8	17.6	4
5	1090	4.8	22.1	7	1095	4.9	26.8	10	1110	2.7	17.0	5
6	1308	15.4	71.0	100	1314	13.1	71.6	100	1332	10.0	62.9	100
7	1526	2.1	9.7	2	1533	0.9	4.9	1	1554	1.2	7.5	2
8	1744	1.3	6.0	1	1752	0.5	2.7	0	1776	1.0	6.3	2
9	1962	1.6	7.4	2	1971	0.7	3.8	1	1998	1.7	10.7	7

Remarques. N° 1. — La distribution des amplitudes est assez sembable à celle qu'on constate pour ə. La décroissance inégale des amplitudes des deux côtés de p_3 montre qu'un centre inférieur doit agir au-dessous de p_2. En p_9 son additionnel.

On a: premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 345. Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 586; lim. sup. p_3—p_4 v = 646. Rb p_6—p_7 v = 1325.

N° 2. — Pas de résonance secondaire bien marquée. Le premier centre très net.

Premier centre lim. sup. p_2—p_2 v = 266. Rp lim. p_2—p_4 v = 615; lim. sup. p_3—p_4 v = 644. Rb p_5—p_7 v = 1240.

N° 3. — Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 285. Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 630; lim. sup. p_3—p_4 v = 669. Rb p_5—p_7 v = 1342.

N° 4. — Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 356. Rp. lim. inf. p_2—p_4 v = 645; lim. sup. p_3—p_4 v = 679. Rb p_5—p_6 v = 1218. La résonance secondaire p_8 s'explique mal.

N° 5. — Résonance secondaire (son additionnel) en p_8—p_9. Si elle agit encore sur p_7, la valeur directement obtenue pour Rb est trop élevée.

Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 338. Rp. lim. inf. p_2—p_4 v = 642; lim. sup. p_3—p_4 v = 676. Rb p_5—p_7 v = 1245.

N° 6. — Son additionnel, dont le centre est situé entre p_8 et p_9.

Premier centre p_1—p_2 v = 345. Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 634; lim. sup. p_3—p_4 v = 684. Rp p_5—p_7 v = 1256.

N° 7. — En p_8—p_9, son additionnel. Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 358. Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 641; lim. sup. p_3—p_4 v = 691. Rb p_5—p_7 v = 1282.

N° 8. — Le son additionnel s'indique faiblement vers p_9. — Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 318. Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 657; lim. sup. p_3—p_4 v = 701. Rb p_5—p_7 v = 1268.

N° 9. — En p_8—p_9, son additionnel. — Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 331. — Rp lim. inf. p_2—p_4 v = 644; lim. sup. p_3—p_4 v = 699. Rb p_5—p_7 v = 1323.

En résumé, on distingue encore vers le bas l'action d'une résonance inférieure, pour laquelle on ne peut donner qu'une limite supérieure. La résonance Rp est située au voisinage du 3e sp, plutôt un peu au-dessus; la résonance buccale se marque environ une octave plus haut. Il n'est pas impossible qu'elles s'influencent réciproquement en p_5 et p_4. Au-dessus de Rb, on remarque une résonance secondaire qui doit être le son additionnel.

On a en moyenne:

Premier centre lim. sup. p_1—p_2, v = 327, mi_3—$mi\sharp_3$, e'—eis'.

Rp lim. inf. v = 633 < mi_4—e'' } interv. 1,068 ($\frac{1}{2}$ ton majeur),
„ sup. v = 676 < fa_4—f'' }

moyenne v = 655 $fa\flat_4$—fes''.

Rb v = 1278 mi_5—e'''.

Rapport Rp/Rb = 1.951, septième augmentée.

Le renforcement s'étend sans interruption jusqu'à p_7, et même, avec les résonances secondaires, jusqu'à p_9. Le maximum d'amplitude est en p_3 (Rb), le maximum d'intensité à I_6 ou I_7 (Rb).

Quand on compare les résultats obtenus pour œ (accentué) et ə (atone), on constate, comme il fallait s'y attendre, une grande ressemblance dans le timbre. Les résonances pour ə sont plus basses que pour œ, surtout Rp où la différence atteint un demi-ton majeur. Mais les matériaux sont peu nombreux et peuvent laisser place au hasard; les valeurs de Rp sont affectées d'une assez grande incertitude. Pour se prononcer, il faudrait obtenir ces voyelles sur une note beaucoup plus basse, qui isolât la résonance de l'arrière-bouche.

Voyelle œ.

Sp	N° 1				N° 2				N° 3 [1])			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	180	6.9	35.2	1	190	5.2	19.5	1	192	8.0	27.5	1
2	360	19.6	100.0	19	380	26.7	100.0	57	384	29.1	100.0	59
3	540	0.5	2.6	0	570	2.0	7.5	1	576	3.8	13.1	2
4	720	3.7	18.9	3	760	1.2	4.5	0	768	3.7	12.7	4
5	900	0.6	3.1	0	950	4.0	15.0	8	960	4.9	16.8	10
6	1080	3.4	17.3	5	1140	0.8	3.0	0	1152	3.5	12.0	8
7	1260	5.7	29.1	19	1330	10.1	37.8	100	1344	10.8	37.1	100
8	1440	11.4	58.1	100	1520	0.8	3.0	1	1536	0.6	2.1	0
9	1620	1.8	9.2	3	1710	1.7	6.4	4	1728	1.8	6.2	5
10	1800	0.8	4.1	1	1900	2.2	8.2	10	1920	0.5	1.7	1
11	1980	0.3	1.5	0	2090	0.1	0.4	0	2112	0.4	1.4	1

$m\ p_{12}-p_{19} = 0.5\ (1.7\ ^0/_0)$

Sp	N° 4				N° 5				N° 6			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	194	6.7	22.4	1	194	4.4	14.9	0	198	2.2	11.4	0
2	388	29.9	100.0	49	388	29.6	100.0	57	396	19.3	100.0	34
3	582	3.1	10.4	1	582	3.0	10.1	1	594	2.7	14.0	2
4	776	1.1	3.7	0	776	1.3	4.4	0	792	2.5	13.0	2
5	970	3.8	12.7	5	970	4.3	14.5	9	990	3.3	17.1	6
6	1164	3.9	13.0	7	1164	2.4	8.1	3	1188	0.6	3.1	0
7	1358	12 3	41.1	100	1358	11.2	37.8	100	1386	9.4	48.7	100
8	1552	1.8	6.0	3	1552	0.7	2.4	1	1584	1.3	6.7	2
9	1746	1.5	5.0	2	1746	1.5	5.1	3	1782	1.4	7.3	4
10	1940	0.4	1.3	0	1940	0.7	2.4	1	1980	0.4	2.1	0
11	2134	0.1	0.3	0	2134	0.2	0.7	0	2178	0.5	2.6	1

[1]) En p_{14} une forte amplitude (1.7, évidemment à l'octave de p_7); la moyenne des amplitudes $p_{12}-p_{13}$ et $p_{15}-p_{19}$ est de 0.3 (1.0 °/₀).

Sp	N° 7				N° 8				N° 9[1])			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	199	8.3	27.8	1	201	6.3	24.1	1	172	5.3	23.8	0
2	398	29.9	100.0	47	402	26.1	100.0	62	344	22.3	100.0	10
3	597	3.8	12.7	2	604	0.9	3.4	0	516	2.4	10.8	0
4	796	3.1	10.4	2	804	3.4	13.0	4	688	2.5	11.2	1
5	995	4.1	13.7	6	1005	5.1	19.5	15	860	1.0	4.5	0
6	1194	2.8	9.4	4	1206	1.6	6.1	20	1032	1.9	8.5	1
7	1393	12.4	41.5	100	1407	9.5	36.4	100	1204	4.4	19.7	5
8	1592	1.4	4.7	2	1608	1.7	6.5	4	1376	17.2	77.1	100
9	1791	1.8	6.0	4	1809	3.4	13.0	21	1548	2.1	9.4	2
10	1990	0.2	0.7	0	2010	1.4	5.4	5	1720	2.4	6.3	1
11	2189	0.3	1.0	0	2211	0.5	1.9	1	1892	0.5	2.2	0

Remarques. N° 1. — Les deux résonances inférieures se montrent en p_1—p_2. Elles sont par suite indéterminables, car le calcul fait sur p_2—p_3 ($n = 2.02$ $v = 364$) ne donnerait peut-être encore pour Rp qu'une limite inférieure (plus l'action du premier centre est forte sur p_2, plus, dans le calcul barycentrique, l'influence du sp supérieur p_3 doit être grande, et le centre de la résonance se déplace en conséquence vers le haut). A proprement parler, on ne saurait même affirmer, par la seule considération des amplitudes inférieures, qu'il y ait plus d'un centre en cause.

Mais ici interviennent encore les résonances secondaires. La résonance buccale est évidemment en p_7—p_8, et a pour centre p_7—p_9 $n = 7.79$ $v = 1402$. Dans l'intervalle deux résonances secondaires sont bien marquées, p_4 et p_6. La première est visiblement l'octave d'une résonance placée vers $n = 2$, la seconde un son différentiel entre Rb et une résonance placée aussi vers $n = 2$, et qui ne peut être que Rp; malheureusement on ne peut isoler ces résonances avec une précision suffisante. On peut cependant affirmer, comme p_3 est sans doute influencé par Rp et p_5 par le son différentiel, que l'octave de Rp a son centre tout près de $n = 4$, ce qui met Rp tout près de $n = 2$. L'amplitude p_6 du son différentiel pourrait être influencée par Rb, et le centre de cette résonance ne peut donc être fixé. Il se pourrait d'ailleurs, inversement, que cette résonance agît encore sur p_7, et la valeur de Rb $v = 1402$ serait alors une limite inférieure. — Le premier centre reste absolument indéterminable.

N:o 2. — Même raisonnement. Rp p_2—p_3 $n = 2.12$ $v = 403$ est peut-être une limite inférieure. Rb $n = 7$ $v = 1330$. En p_9—p_{10}, une résonance secondaire qui doit être un son additionnel, et dont le centre serait $n = 9.57$. Cette valeur fournirait pour Rp $n = 2.57$. En p_5 une autre résonance secondaire qui peut être le son différentiel (7—2) ou l'octave de Rp (supposée au-dessus de $n = 2.12$), ou les deux ensemble, comme le rend probable la considération de la résonance supérieure p_9—p_{10}. Il est donc vraisemblable que Rp est plus haut que $n = 2.12$, et que $v = 403$ constitue une limite inférieure.

[1]) Par suite d'une erreur remarquée seulement au cours de l'impression, cette onde, qui devrait avoir le n° 1, s'est trouvée placée à la fin.

N° 3. — Mêmes remarques quant aux résonances inférieures. Rp (lim. inf.?) p_2—p_3 n = 2.12 v = 407. Rb p_5—p_8 n = 6.80 v = 1306. — Deux résonances secondaires se marquent en p_5 et p_9. La seconde (son additionnel) a pour lim. inf. p_8—p_{10} n = 8.97, d'où pour Rp n = 2.17 (lim. inf.). En p_5 on peut avoir l'octave de Rp, le son différentiel ou les deux renforcements mêlés. — Si on admet une seule résonance, on a pour son centre p_4—p_5 n = 4.58 (lim. inf. si elle agit encore sur p_6), d'où Rp = 2.22 ou 2.29 selon qu'il s'agit d'un son différentiel ou d'une octave. Si les deux résonances sont mêlées, l'octave en dessous, le son différentiel en dessus, la valeur de Rp baisserait encore. Il semble donc qu'on puisse s'en tenir à la valeur Rp v = 407 comme une lim. inf. qui ne saurait être éloignée.

N° 4. — Deux résonances secondaires en p_5 et p_9, car on ne s'expliquerait pas sans cela la chute brusque des amplitudes à p_4 et p_{10}. Mais, comme elles sont en contact étroit avec Rb, on ne peut rien en tirer. Par analogie avec les ondes précédentes, on aurait Rp lim. inf. p_2—p_3 v = 407. Rb p_6—p_8 v = 1414 (avec deux erreurs en sens contraires si les résonances secondaires agissent en p_6—p_8).

N° 5. — Rb p_6—p_8 n = 6.88 v = 1335. Par analogie Rp lim. inf. p_2—p_3 n = 2.09 v = 405. — Deux résonances secondaires en p_5 et p_9—p_{10}. Pour le son additionnel on a comme lim. inf. (s'il agit encore sur p_8) n = 9.0, d'où pour Rp lim. inf. n = 2.12. Pour le son différentiel on aurait (lim. inf. s'il agit sur p_6) p_4—p_5 n = 4.77, d'où Rp (lim. sup.?) n = 2.11. On retombe ainsi de toute façon non loin de la valeur v = 405, qu'on peut regarder comme une lim. inf. assez approchée.

N° 6. — Rp (lim. inf.?) p_2—$_3$ n = 2.12, v = 420. Rb p_6—p_8 n = 7.06 v = 1398. — Le son additionnel marqué en p_9 peut avoir son centre un peu au-dessous de n = 9; il fournit pour Rp une lim. inf. n = 1.94. Si p_4—p_5 sont dus à une seule résonance secondaire, le centre serait à n = 457, d'où pour Rp n = 2.49 s'il s'agit d'un son différentiel, et n = 2.29 s'il s'agit de l'octave. S'il faut voir en p_4—p_5 le mélange des deux renforcements secondaires, on arrive assez près de la lim. inf. v = 420.

N° 7. — Même raisonnement que ci-dessus. Rb p_6—p_8 n = 6.92 v = 1377. Rp lim. inf. p_2—p_3 n = 2.05 v = 408. — Son additionnel près de n = 9, d'où Rp lim. inf. n = 2.08. La résonance secondaire p_4—p_5, supposée unique, a pour centre n = 4.57 (lim. inf. si elle agit sur p_6), d'où Rp (lim. sup.) n = 2.35 ou 2.29 selon le cas; si elle forme une combinaison de deux renforcements, on revient pour Rp à une valeur sans doute voisine de la limite inf. v = 408 trouvée directement.

N° 8. — Rb p_6—p_9 n = 7.06 v = 1419. Rp lim. inf. p_2—p_3 n = 2.03 v = 408. — Son additionnel lim. sup. p_9—p_{10} n = 9.30, d'où Rp n = 2.24 (lim. sup. si le son additionnel agit encore en p_8). La résonance secondaire p_4—p_5 supposée unique a pour lim. inf. n = 4.60, d'où Rp n = 2.46 ou 2.30 (lim. sup.); si elle est double, la valeur de Rp est moindre. On peut donc accepter la lim. inf. v = 408.

N° 9. — Rb p_7—p_9 n = 7.90 v = 1359. — Rp. lim. inf. p_2—p_3 n = 2.10 v = 361. — Le son additionnel est indiqué vers p_{10}, et a son centre sans doute un peu au-dessus, d'où Rp n = 2.10, lim. inf. — Entre p_4 et p_6 se mêlent probablement les deux renforcements secondaires (octave et son différentiel), l'un entre n = 4 et n = 5, l'autre au-dessus de n = 5, ce

qui donne bien pour Rp des valeurs supérieures à $n = 2$. On peut adopter la lim. inf. obtenue directement.

En résumé, bien que les résonances inférieures soient mêlées en p_1—p_3, les résonances secondaires, combinées avec la valeur de Rb qu'on peut obtenir avec quelque précision, montrent que Rp est située au-dessus du 2e sp, et montrent que la limite inférieure directement obtenue doit être effectivement une limite inférieure, mais assez approchée. Sur la position du premier centre, on ne peut rien dire, sauf qu'elle est au-dessous du 2e sp. On aurait alors: Rp lim. inf. 398 sol$\sharp_4$—gis''; on peut donc admettre, sans commettre de grande erreur, que Rp est située entre sol$\sharp_4$ et la_4 (gis''—a''). Rb $v = 1371$ fa_5—f'''. L'intervalle Rb/Rp serait approximativement entre 3.2 et 3.4, soit plus d'une douzième.

Les renforcements s'étendent sur p_1—p_3 et la région p_6—p_9, les résonances secondaires étant plus faibles, quoiqu'encore notables. Le maximum d'amplitude est en p_2, le maximum d'intensité en I_7.

Voyelle a.

Sp	N° 1				N° 2				N° 3				N° 4			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	177	1.8	19.6	0	178	4.2	64.7	1	185	3.4	43.0	0	195	2.2	26.8	0
2	354	2.4	26.1	1	356	2.6	40.0	1	370	1.9	24.0	0	390	2.5	30.5	1
3	531	0.9	9.8	0	534	1.6	25.0	1	555	5.5	69.6	12	585	3.9	47.6	7
4	708	8.0	87.1	24	712	6.5	100.0	33	740	4.6	58.2	11	780	8.2	100.0	53
5	885	7.4	80.6	33	890	5.9	90.9	42	925	5.6	70.9	25	975	4.4	53.7	23
6	1062	4.6	50.1	18	1068	1.5	23.1	4	1110	7.1	89.9	60	1170	7.5	91.5	100
7	1239	9.2	100.0	100	1246	5.5	84.7	73	1295	7.9	100.0	100	1365	3.2	39.0	25
8	1416	2.8	30.4	15	1424	5.6	86.2	100	1480	1.7	21.5	6	1560	0.6	7.3	1
9	1593	0.3	3.2	0	1602	1.1	16.9	5	1665	1.2	15.1	4	1755	0.2	2.4	0

Sp	N° 5				N° 6				N° 7				N° 8			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	195	3.5	33.3	1	197	1.9	26.4	0	199	0.2	2.6	0	201	1.5	14.3	0
2	390	2.3	21.9	1	394	2.4	33.3	1	398	1.6	20.8	0	402	1.5	14.3	0
3	585	3.9	37.1	6	591	2.9	40.3	4	597	5.4	70.2	12	603	4.5	42.8	8
4	780	10.5	100.0	79	788	6.5	90.3	36	796	7.1	92.2	38	804	10.5	100.0	81
5	975	1.7	16.2	3	985	5.1	70.8	35	995	4.9	63.7	28	1005	2.2	21.0	5
6	1170	7.9	75.2	100	1182	7.2	100.0	100	1194	7.7	100.0	100	1206	7.8	74.3	100
7	1365	4.2	40.0	38	1379	2.8	38.9	20	1393	2.2	28.6	11	1407	2.8	26.7	17
8	1560	0.3	2.9	0	1576	0.6	8.3	1	1592	0.2	2.6	0	1608	0.4	3.8	0
9	1755	0.2	1.9	0	1773	0.1	1.4	0	1791	0.3	3.9	0	1809	0.5	4.8	1

m p_{10}—p_{19}=0.2 (2.8 %)

Sp	N° 9				N° 10			
	v	p	P	I	v	p	P	I
1	201	3.4	32.1	1	210	3.4	27.0	0
2	402	0.4	3.8	0	420	4.6	36.5	3
3	603	5.0	47.2	10	630	4.3	34.1	5
4	804	10.6	100.0	78	840	12.6	100.0	78
5	1005	2.1	19.8	5	1050	1.9	15.1	3
6	1206	8.0	75.5	100	1260	9.5	75.4	100
7	1407	1.1	10.4	3	1470	3.0	23.8	13
8	1608	0.9	8.5	2	1680	0.3	2.4	0
9	1809	0.8	7.5	2	1890	0.4	3.2	0

Remarques. — N° 1. — L'existence de trois centres de renforcement est encore très nette, puisque p_2 et p_4 sont séparés par une très faible amplitude. Les trois centres se touchent, car il est probable que p_3 est influencé par les deux plus bas, et p_6, à la limite de Rp et Rb, pourrait subir l'influence de toutes les deux. On a donc:

Premier centre p_1—p_2 v = 278.

Rp lim. inf. p_3—p_5 v = 865; lim. sup. p_4—p_5 v = 885.

Rb p_6—p_8 v = 1220 (limite inférieure?).

N° 2. — L'écart entre Rp et Rb est plus grand.

Premier centre p_1—p_2 v = 246. Rp p_4—p_5 v = 797. Rb p_7—p_8 v = 1337.

N° 3. — La distribution des amplitudes p_3—p_7 rend assez difficile la détermination de Rp et Rb. Il semble que les deux résonances agissent ensemble sur p_5, et que les valeurs les plus plausibles soient obtenues en ne tenant compte que de p_3—p_4 et p_6—p_7. Rp doit agir encore sur p_2.

Premier centre (lim. sup.) p_1—p_2 v = 252.

Rp p_3—p_4 v = 640. [1])

Rb p_6—p_7 v = 1208.

N° 4. — Les deux résonances supérieures sont en contact en p_5.

Premier centre p_1—p_2 v = 298.

Rp lim. inf. p_3—p_4 v = 718; lim. sup. p_3—p_5 v = 786.

Rb „ „ p_5—p_7 v = 1154; „ „ p_6—p_7 v = 1228.

N° 5. — Premier centre p_1—p_2 v = 273.

Rp lim. inf. p_3—p_4 v = 727; lim. sup. p_3—p_5 v = 803.

Rb „ „ p_5—p_7 v = 1205; „ „ p_6—p_7 v = 1238.

N° 6. — Premier centre p_1—p_2 v = 307.

Rp lim. inf. p_3—p_4 v = 727; lim. sup. p_3—p_5 v = 817.

Rb „ „ p_5—p_7 v = 1152; „ „ p_6=p_7 v = 1237.

[1]) Les valeurs de Rp obtenues des ondes n° 1 et 3 se compensent.

N° 7. — Vu la faiblesse du son fondamental, la détermination du premier centre a peu de valeur. Rp et Rb sont en contact.

Premier centre p_1-p_2 v = 376.

Rp lim. inf. p_3-p_4 v = 710; lim. sup. p_3-p_5 v = 790.

Rb „ „ p_5-p_7 v = 1174; „ „ p_6-p_7 v = 1238.

N° 8. — Premier centre p_1-p_2 v = 301.

Rp lim. inf. p_3-p_4 v = 744; lim. sup. p_3-p_5 v = 778.

Rb „ „ p_5-p_7 v = 1216; „ „ p_6-p_7 v = 1258.

N° 9. — Premier centre p_1-p_2 v = 223.

Rp lim. inf. p_3-p_4 v = 742; lim. sup. p_3-p_5 v = 772.

Rb „ „ p_5-p_7 v = 1188; „ „ p_6-p_7 v = 1230.

N° 10. — Premier centre p_1-p_2 v = 317.

Rp lim. inf. p_3-p_4 v = 788; lim. sup. p_3-p_5 v = 813.

Rb „ „ p_5-p_7 v = 1277; „ „ p_6-p_7 v = 1310.

En résumé l'existence du centre de résonance le plus grave est encore confirmée par cette voyelle. Les résonances de l'arrière-bouche et de la bouche se touchent, et leurs limites de renforcement se recouvrent en partie; mais il est possible cependant d'obtenir avec une précision suffisante des valeurs limites, et par suite des moyennes approximatives. On a:

Premier centre (en négligeant le n° 7) v = 277 ré $\flat_3$–des'.

Rp lim. inf. (sur 8 ex.) v = 753 < sol$_4$–g''.
„ sup. „ „ „ v = 806 > sol $\sharp_4$–gis'' } interv. 1.070 ($\frac{1}{2}$ ton majeur),
moyenne 768 sol$_4$–g''.

Rb lim. inf. (sur 7 ex.) 1195 ré $\sharp_3$–dis'''
„ sup. „ „ „ 1248 mi $\flat_5$–mi$_5$, es'''–e''' } interv. 1.044 ($\frac{1}{2}$ ton mineur),
moyenne 1232 mi $\flat_5$–es'''.

Rapport Rp/Rb 1.603 ou sixte mineure.

Le renforcement forme une région ininterrompue s'étendant jusqu'au 7e, parfois au 9e sp. L'amplitude maxima est à peu près aussi souvent dans la résonance de l'arrière-bouche (p_4) que dans la résonance buccale (p_6 ou p_7); le maximum d'intensité est toujours dans cette dernière (généralement I_6).

Voyelle á.

Sp	N° 1				N° 1				N° 3				N° 4			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	179	2.8	15.2	0	180	2.6	15.2	0	183	1.1	10.1	0	183	3.4	34.7	0
2	358	3.7	20.1	1	360	4.4	25.7	1	366	2.1	19.3	1	366	4.1	41.8	2
3	537	8.5	46.2	12	540	6.7	39.2	6	549	3.7	33.9	4	549	2.9	29.6	2
4	716	18.4	100.0	100	720	15.7	91.8	54	732	10.9	100.0	68	732	9.8	100.0	46
5	895	14.2	77.1	93	900	17.1	100.0	100	915	7.3	66.9	48	915	7.5	76.5	42
6	1074	11.2	60.3	83	1080	9.5	55.6	45	1098	8.8	80.7	100	1098	9.6	97.9	100
7	1253	2.8	15.2	7	1260	3.7	21.6	9	1281	3.1	28.4	17	1281	3.8	38.8	21
8	1432	1.4	7.6	2	1440	2.1	12.3	4	1464	1.0	9.2	2	1464	1.6	16.3	5
9	1611	1.5	8.1	3	1620	1.4	8.2	2	1647	0.6	5.5	1	1647	0.9	9.2	2
10	1790	1.6	8.7	5												

m p_{11}—p_{19} = 0.4 (2.2 %)

Sp	N° 5				N° 6				N° 7				N° 8			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	189	1.8	14.4	0	195	2.1	16.3	0	197	1.9	16.2	0	198	1.8	16.4	0
2	378	2.8	22.4	1	390	2.3	17.8	0	394	2.9	24.8	1	396	2.9	26.4	1
3	567	3.5	28.0	2	585	3.4	26.4	2	591	3.0	25.7	2	594	4.6	41.8	7
4	756	12.5	100.0	55	780	12.9	100.0	55	788	11.7	100.0	66	792	11.1	100.0	75
5	945	9.5	76.0	50	975	9.9	76.7	50	985	9.3	79.5	65	990	9.1	82.7	79
6	1134	11.2	89.6	100	1170	11.7	90.7	100	1182	9.7	82.9	100	1188	8.5	77.3	100
7	1323	2.8	22.4	9	1365	4.1	31.8	17	1379	2.2	18.8	8	1386	2.6	23.6	12
8	1512	0.8	6.4	1	1560	1.4	10.9	3	1576	0.5	4.3	0	1584	1.0	9.0	2
9	1701	0.7	5.6	1	1755	1.1	8.5	2	1773	0.3	2.6	0	1782	1.3	11.8	5
10	1890	1.6	12.8	5												

Sp	N° 9				N° 10			
	v	p	P	I	v	p	P	I
1	200	1.1	7.4	0	202	1.5	10.7	0
2	400	2.4	16.1	1	404	2.6	18.6	1
3	600	5.2	36.2	6	606	4.4	31.4	4
4	800	14.9	100.0	84	808	14.0	100.0	74
5	1000	10.8	72.5	70	1010	10.7	76.4	68
6	1200	10.8	72.5	100	1212	10.8	77.1	100
7	1400	1.8	12.1	4	1414	2.7	19.3	9
8	1600	1.2	8.1	2	1616	0.5	3.6	0
9	1800	1.6	10.7	5	1818	0.9	6.4	2

Remarques. — N° 1. — On observe un domaine de fortes amplitudes embrassant une octave (p_3—p_6). Mais, bien que les amplitudes aillent en décroissant des deux côtés de p_4, il est évident que ce groupe de renforcement est produit par plus d'un centre de résonance; car on ne s'expliquerait pas pourquoi l'amplitude, qui à intervalle de quinte (p_4—p_6) est encore des deux tiers de sa valeur maxima, tombe subitement à une faible valeur sur l'intervalle d'un ton majeur (p_6—p_7), ni pourquoi elle diminue beaucoup moins sur l'intervalle de quinte p_4—p_6 que sur l'intervalle de quarte p_4—p_3. Les résonances de l'arrière-bouche et de la bouche sont donc encore reconnaissables, quoique très rapprochées.

Il y a lieu d'attribuer à Rp l'amplitude p_4, et à Rb l'amplitude p_6; le son partiel p_5, influencé par les deux résonances voisines, domine l'amplitude p_6.

Au-dessous de p_3 les amplitudes, malgré les intervalles croissants, ne diminuent que très lentement, et le son fondamental a une amplitude à peine plus faible que son octave. Il faut y voir l'effet du premier centre. La position de ce premier centre, d'après la construction barycentrique p_1—p_2, serait $v = 281$, tout en observant que ce chiffre constitue une limite supérieure si, comme il est possible, la résonance Rp agit sur p_2.

Pour Rp on a comme lim. sup. p_3—p_5 $v = 741$, évidemment éloignée de la position réelle; la limite inférieure p_3—p_4 n'aurait aucune valeur pratique. Il semble probable que le centre doit être voisin de $n = 4$, mais plutôt un peu au-dessus.

Pour Rb on obtient une lim. inf. p_5—p_7 $v = 1001$, elle aussi très éloignée; la lim sup. p_6—p_7 n'a aucun intérêt. La position réelle doit être un peu au-dessous de $n = 6$.

Il est naturel, puisque les domaines de renforcement se recouvrent en partie, qu'on ne puisse obtenir de localisation précise. La considération du son additionnel éventuel (p_{10}) n'apporterait non plus aucune précision, puisqu'il est impossible d'obtenir isolément un des sons élémentaires. C'est pourquoi on n'a pas étendu les mesures au delà de p_9.

N° 2. — Même raisonnement. Il semble seulement, puisque l'amplitude maxima (p_5) est située entre les deux résonances, que celles-ci se soient rapprochées; mais il est impossible de dire laquelle s'est déplacée. On a donc:

PHONETICAL LABORATORY

Premier centre p_1—p_2 v = 293 (lim. sup.?).

Rp lim. inf. n = 4, lim. sup. p_3—p_5 v = 767.

Rb lim. inf. p_5—p_7 v = 1004, lim. sup. n = 6.

N° 3. — Premier centre p_1—p_2 v = 304.

Rp lim. inf. n = 4, lim. sup. p_3—p_5 v = 761.

Rb lim. inf. p_5—p_7, v = 1058, lim. sup. n = 6.

N° 4. — Le fait que p_2 est plus fort que p_3 témoigne de l'action du premier centre, à moins qu'il ne faille y voir celle d'un son différentiel p_6—p_4.

Premier centre p_1—p_2 v = 284.

Rp lim. inf. n = 4, lim. sup. p_3—p_5 v = 814.

Rb lim. inf. p_5—p_7 v = 1059, lim. sup. n = 6.

N° 5. — La faiblesse relative des amplitudes p_3 et p_7 tendrait à faire croire que les deux résonances sont placées, Rp un peu au-dessus de n = 4, Rb un peu au-dessous de n = 6.

Premier centre p_1—p_2 v = 304.

Rp lim. inf. n = 4, lim. sup. p_3—p_5 v = 801.

Rb lim. inf. p_5—p_7 v = 1079, lim. sup. n = 6.

N° 6. — Le premier centre est ici bien marqué. La résonance buccale, vu l'amplitude de p_7, semble être très voisine de n = 6.

Premier centre p_1—p_2 v = 296.

Rp lim. inf. n = 4, lim. sup. p_3—p_5 v = 862.

Rb lim. inf. p_5—p_7 v = 1125, lim. sup. n = 6.

N° 7. — Il semble que Rb soit plus loin au-dessous de n = 6 (faible amplitude de p_7, faible différence entre p_5 et p_6) que dans les ondes précédentes. Le son fondamental est d'ailleurs plus élevé. Cette remarque s'applique à toutes les ondes suivantes.

Premier centre p_1—p_2 v = 321.

Rp lim. inf. n = 4, lim. sup. p_3—p_5 v = 828.

Rb lim. inf. p_5—p_7 v = 1125, lim. sup. n = 6.

N° 8. — Premier centre p_1—p_2 v = 338.

Rp lim. inf. n = 4, lim. sup. p_3—p_5 v = 834.

Rb lim. inf. p_5—p_7 v = 1124, lim. sup. n = 6.

N° 9. — Premier centre p_1—p_2 v = 338.

Rp lim. inf. n = 4, lim. sup. p_3—p_5 v = 834.

Rb lim. inf. p_5—p_7 v = 1124, lim. sup. n = 6.

N° 10. — Premier centre p_1—p_2 v = 263.

Rp lim. inf. n = 4, lim. sup. p_3—p_5 v = 852.

Rb lim. inf. p_5—p_7 v = 1131, lim. sup. n = 6.

En prenant la moyenne des dix ondes, on obtient les résultats suivants. Le premier centre serait placé à v = 299, soit ré $\sharp_3$ (dis'). La moyenne du son fondamental est v = 191. On a pour Rp: lim. inf. n = 4 v = 764 (sol_4, g'')

lim. sup. v = 810 (sol $\sharp_4$—et la $\flat_4$, gis''–as''),

avec un intervalle de 1.06 ou un demi-ton majeur. La moyenne de ces valeurs est v = 787 (entre sol et sol $\sharp_4$, g''—gis''). Mais il faut remarquer que la limite inférieure est sans doute plus approchée que la limite supérieure; on a donc en définitive vraisemblablement

$$Rp < 787.$$

Pour Rb, on a lim. inf. v = 1085 (ut $\sharp_5$, cis''')

lim. sup. n = 6 v = 1146 (< $ré_5$, d'''),

avec un intervalle de 1.056 (un demi-ton mineur). La moyenne, v = 1115 (> ré $\flat_5$, des''') est vraisemblablement un peu trop basse; donc

$$Rb > 1115.$$

L'intervalle entre Rp et Rb serait de 1.417, compris entre la quarte augmentée et la quinte diminuée. Mais si, comme il semble, les deux moyennes sont affectées d'erreurs en sens contraires, l'intervalle est plus grand. On ne se trompe sans doute guère en admettant que c'est une quinte diminuée.

Voyelle ã

Sp.	N° 1				N° 2				N° 3				N° 4			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	135	2.5	34.3	0	135	1.6	32.6	0	135	0.7	11.1	0	137	1.4	21.3	0
2	270	1.8	24.7	0	270	1.6	32.6	1	270	1.3	20.7	0	274	0.5	7.6	0
3	405	0.2	2.7	0	405	0.7	14.3	0	405	0.7	11.1	0	411	0.5	7.6	0
4	540	1.7	23.3	2	540	0.9	18.4	1	540	0.4	6.4	0	548	1.0	15.2	1
5	675	6.0	82.2	34	675	4.2	85.7	37	675	4.1	65.2	22	685	3.9	59.3	18
6	810	6.1	83.6	51	810	4.5	91.8	64	810	4.6	73.1	39	822	4.9	74.5	40
7	945	7.3	100.0	100	945	4.9	100.0	100	945	6.3	100.0	100	959	6.6	100.0	100
8	1080	2.0	27.4	9	1080	2.0	40.8	22	1080	1.8	28.6	11	1096	2.2	33.4	14
9	1215	1.0	13.7	3	1215	0.5	10.2	1	1215	0.3	4.8	0	1233	0.8	12.2	3

Sp.	N° 5				N° 6				N° 7				N° 8			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	140	0.7	10.6	0	140	0.2	3.2	0	143	2.8	29.1	0	143	2.8	31.4	0
2	280	0.3	4.6	0	280	0.6	9.5	0	286	2.7	28.1	1	286	2.3	25.8	1
3	420	0.4	6.1	0	420	0.3	4.8	0	429	0.6	6.2	0	429	0.6	6.7	0
4	560	0.8	12.2	0	560	1.5	23.9	2	572	2.6	27.0	3	572	1.8	20.2	2
5	700	4.3	65.4	22	700	4.7	74.7	34	715	8.2	85.3	44	715	7.5	84 0	49
6	840	5.7	86.6	51	840	6.3	100.0	84	858	9.6	100.0	90	858	8.9	100.0	100
7	980	6.6	100.0	100	980	5.8	92.2	100	1001	8.7	90.5	100	1001	6.7	75.0	77
8	1120	1.3	19.8	5	1120	2.1	33.4	16	1144	3.3	34.3	19	1144	1.1	12.3	3
9	1260	0.9	13.7	3	1260	0.5	8.0	1	1287	1.4	14.6	4	1287	0.8	9.0	2

m p_{10}—p_{19} = 0.2 (2.1 %)

Sp.	N° 9				N° 10			
	v	p	P	I	v	p	P	I
1	145	2.0	23.8	0	147	1.6	22.2	0
2	290	1.3	15.5	0	294	1.6	22.2	0
3	435	0.4	4.8	0	441	1.0	13.9	0
4	580	1.8	21.4	2	588	1.0	13.9	1
5	725	8.1	96.4	63	735	4.3	59.8	18
6	870	8.4	100.0	100	882	6.2	86.2	54
7	1015	5.3	63.1	52	1029	7.2	100.0	100
8	1160	0.7	8.3	1	1176	2.2	30.6	12
9	1305	0.8	9.5	2	1323	0.5	7.0	1

Remarques. — N° 1. — L'existence du premier centre de résonance (p_1—p_2) se manifeste nettement, puisqu'il est isolé des résonances supérieures par une amplitude presque nulle. La construction barycentrique sur p_1—p_2 donnerait pour le centre $v = 192$.

Les deux autres résonances sont en contact, bien que le son fondamental soit déjà assez bas; mais on voit immédiatement que c'est l'une qui donne à p_5 sa forte amplitude, l'autre à p_7, tandis que p_6 doit subir l'influence de toutes les deux. On peut donc établir en première approximation:

Rp lim. inf. sp_5 $v = 675$; lim. sup. sp_6 $v = 810$.

Rb „ „ sp_6 $v = 810$; „ „ sp_7 $v = 945$.

Mais il est possible de resserrer encore ces limites. Supposons en effet que l'amplitude de p_5—p_6 tienne par parties égales à chacune de ces résonances. La construction barycentrique, en attribuant à p_6 la moitié de son amplitude, donne

2e centre p_4—p_6 $n = 5.12$.

3e „ p_6—p_8 $n = 6.92$.

Ce raisonnement n'a bien entendu aucun caractère de rigueur. Mais il permet d'admettre comme très vraisemblable que la résonance de l'arrière-bouche est plus près du 5e que du 6e harmonique, et la résonance buccale plus près du 7e que de 6e, donc au-dessous de $n = 5.5$, et au-dessus de $n = 6.5$. On a en seconde approximation:

Rp lim. inf. $v = 675$; lim. sup. $v = 742$.

Rb „ „ $v = 878$; „ „ $v = 945$.

N° 2. — Le premier centre serait à $n = 1.5$, soit $v = 202$.

Pour les deux résonances supérieures, le même raisonnement que ci-dessus donne en seconde approximation les mêmes limites. Il est possible même que la résonance buccale soit plus près de $n = 7$ que de $n = 6.5$.

N° 3. — On serait tenté de placer le premier centre à $n = 2$, soit $v = 270$.

Les deux résonances Rp et Rb ont les mêmes limites; peut-être Rp est-elle plus près de $n = 5.5$ que de $n = 5$.

N° 4. — Premier centre p_1—p_2 v = 173.

Le même raisonnement que pour les ondes précédentes donne

Rp lim. inf. 685; lim. sup. 754.

Rb „ „ 890; „ „ 959.

N° 5. — Premier centre p_1—p_2 v = 182.

Rp lim. inf. 700; lim. sup. 770.

Rb „ „ 910; „ „ 980.

N° 6. — Premier centre p_1—p_2 v = 245.

En ce qui concerne les résonances supérieures, cette onde diffère des précédentes: p_6, sous l'influence des deux résonances, est devenu l'harmonique d'amplitude maxima. Ceci indique que l'une au moins des résonances, et peut-être toutes deux se sont rapprochées de cet harmonique. En tenant compte de la forte amplitude de p_8, on pourrait supposer que la résonance buccale n'a pas dû se déplacer beaucoup, et que par suite c'est surtout le deuxième centre qui a monté. Mais on ne peut construire sur cette hypothèse rien de solide. Il faut donc se contenter de la première approximation:

Rp lim. inf. 700; lim. sup. 840.

Rb „ „ 840; „ „ 980.

N° 7. — Premier centre p_1—p_2 v = 213.

Pour les résonances Rp et Rb, on peut appliquer le même raisonnement que pour l'onde n° 6; donc

Rp lim. inf. 715; lim. sup. 858.

Rb „ „ 858; „ „ 1001.

Cependant les fortes amplitudes que conservent les deux résonances en p_4 et p_8 pourraient autoriser à admettre en deuxième approximation que Rp est située un peu au-dessous de 786 (plus près de n = 5.5 que de n = 5) et Rb un peu au-dessus de n = 6.5, soit de v = 930.

N° 8. — Premier centre p_1—p_2 v = 207.

Les deux résonances supérieures ont les mêmes limites qu'au n° 7. En les plaçant à la moyenne (786 et 930), on ne doit pas commettre de grande erreur.

N° 9. — Premier centre p_1—p_2 v = 202.

Pour Rp et Rb on obtient en première approximation:

Rp lim. inf. 725; lim. sup. 870.

Rb „ „ 870; „ „ 1015.

Mais la considération de la décroissance des amplitudes vers p_4 et p_8 montre que vraisemblablement la résonance de l'arrière-bouche s'est rapprochée du 5e harmonique et celle de la bouche du 6e. On peut donc admettre en seconde approximation que Rp est au-dessous de n = 5.5 et Rb au-dessous de n = 6.5; donc:

Rp lim. inf. 725; lim. sup. 798.

Rb „ „ 870; „ „ 942.

Ce résultat n'a rien d'étonnant, puisque le son fondamental a monté.

N° 10. — Premier centre p_1—p_3 v = 273.

Pour les deux autres résonances, on est obligé de s'en tenir à la première approximation:

Rp lim. inf. 735; lim. sup. 882.

Rb „ „ 882; „ „ 1029.

La forte amplitude de p_3 et le fait que p_7 a l'amplitude maxima porteraient à croire que la résonance buccale est plus élevée que dans le n° 9; mais on ne peut rien affirmer de précis.

—

En résumé la gravité de la note fondamentale (135—147 ut $\sharp_2$—ré $\sharp_2$) a éloigné suffisamment la résonance de l'arrière-bouche pour que le premier centre de résonance apparaisse clairement. Mais les valeurs fournies par le calcul sont trop variables pour qu'on puisse en tirer de conclusions solides sur sa position réelle; de légères variations d'amplitude causent de grandes variations dans le calcul de n.

Quant aux résonances des cavités supralaryngiennes, il est encore possible de les distinguer, sinon de les isoler complètement. On en obtient l'emplacement avec un écart variant, pour Rp, entre la tierce mineure et un ton mineur, et pour Rb, entre la seconde augmentée et la seconde diminuée.

En prenant la moyenne générale des résultats, on obtient:

1er centre $v = 216$ ($> la_2 - a$).

Rp lim. inf. 700 $<$ fa $\sharp_4$—fis″; lim. sup. 799 sol $\sharp_4$—gis″, interv. 1.14 (plus d'un ton majeur). soit moy. Rp. 750 (entre sol $\flat_4$ et sol_4, ges″—g″).

Rb lim. inf. 874 la_4—la $\sharp_4$, a″—ais″; lim. sup. 973 $>$ si_4—h″, interv. 1.113 (un ton mineur). soit moy. Rb $v = 924$ (si $\flat_4$, b″)

L'intervalle entre Rp et Rb est de 1.23, compris entre la tierce mineure et la tierce majeure.

La distribution des amplitudes montre une large région de renforcement qui s'étend du 4e au 8e, parfois au 9e harmonique; une autre région comprend les deux premiers sons partiels. Le maximum d'amplitude se trouve soit au 6e, soit au 7e sp; le maximum d'intensité est presque partout au septième.

Voyelle ò.

Sp	N° 1				N° 2				N° 3				N° 4			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	183	4.1	21.4	0	193	5.0	22.1	0	194	3.8	16.8	0	194	4.8	20.2	0
2	366	8.0	41.7	3	386	7.8	34.4	2	388	7.3	32.2	2	388	5.6	23.5	1
3	549	10.4	54.2	10	579	13.9	61.3	14	582	13.9	61.3	13	582	14.0	58.8	12
4	732	3.9	20.3	3	772	3.8	16.8	2	776	4.9	21.6	3	776	1.2	5.0	0
5	915	19.2	100.0	100	965	22.7	100.0	100	970	22.7	100.0	100	970	23.8	100.0	100
6	1098	1.1	5.7	1	1158	1.7	7.5	1	1164	1.6	7.1	1	1164	1.6	6.7	1
7	1281	2.2	11.5	3	1351	2.9	12.8	3	1358	2.7	12.0	3	1358	2.9	12.2	3
8	1464	1.0	5.2	1	1544	1.4	6.2	1	1552	1.5	6.6	1	1552	0.9	3.8	0
9	1647	0.4	2.1	0	1737	0.9	4.0	1	1746	0.6	2.0	0	1746	0.5	2.1	0

Sp	N° 5				N° 6				N° 7				N° 8			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	194	1.7	5.6	0	199	2.0	6.2	0	203	4.2	13.5	0	203	3.5	11.6	0
2	388	6.9	22.8	1	398	5.7	17.8	0	406	6.0	19.2	1	406	5.4	17.9	1
3	582	13.7	45.2	7	597	16.3	50.8	9	609	15.8	50.6	9	609	14.1	46.8	8
4	776	5.2	17.2	2	796	3.6	11.2	1	812	5.2	16.7	2	812	3.8	12.6	1
5	970	30.3	100.0	100	995	32.1	100.0	100	1015	31.2	100.0	100	1015	30.1	100.0	100
6	1164	2.2	7.3	1	1194	2.8	8.7	1	1218	0.8	2.6	0	1218	4.3	14.3	3
7	1358	3.2	10.6	2	1393	2.5	7.8	1	1421	0.7	2.2	0	1421	3.3	11.0	2
8	1552	0.8	2.6	0	1592	1.2	3.7	0	1624	0.5	1.6	0	1624	1.6	5.3	1
9	1746	1.0	3.3	0	1791	1.0	3.1	0	1827	0.9	2.9	0	1827	0.9	3.0	0

$m\,p_{10}—p_{19} = 0.6\,(2.0\,\%)$

Sp	N° 9				N° 10			
	v	p	P	I	v	p	P	I
1	205	3.8	15.4	0	216	5.3	20.9	0
2	410	5.5	22.4	1	432	3.1	12.2	0
3	615	11.6	47.2	8	648	10.3	40.6	6
4	820	5.9	24.0	4	864	5.8	22.8	3
5	1025	24.6	100.0	100	1080	25.4	100.0	100
6	1230	2.0	8.1	1	1296	1.8	7.1	1
7	1435	1.6	6.5	1	1512	1.6	6.3	1
8	1640	0.4	1.6	0	1728	0.8	3.1	0
9	1845	0.9	3.7	0	1944	1.0	3.9	0

Remarques. — N° 1. — On voit une région de renforcement s'étendant de p_1 à p_5, et un renforcement secondaire en p_7. Ce dernier est visiblement le son additionnel des deux résonances dont les centres se marquent en p_3 et p_5, et ce fait montre déjà que la position réelle du centre de ces résonances doit différer de $n=3$ et $n=5$. Il est vrai que le centre du renforcement secondaire est plus haut que $n=7$, car l'amplitude de p_6 doit être due surtout à l'action de p_5 (Rb), et le renforcement secondaire s'étend encore sur p_8. La limite supérieure serait donc donnée par p_7-p_8 $n=7.34$. Il se peut, il est vrai, que p_6 soit influencé par cette résonance; mais d'autre part Rb pourrait encore agir sur p_7, et la valeur ci-dessus serait encore trop basse.

On peut conclure à l'existence d'un centre de résonance compris entre p_1 et p_2 en remarquant que les amplitudes décroissent beaucoup moins vite au-dessous de p_3 qu'au-dessus (p_4 est influencé par p_5). La forte amplitude de p_2 pourrait être attribuée, il est vrai, à un son différentiel (p_5-p_3); mais cette explication ne vaut pas pour p_1. On a pour le premier centre une lim. sup. p_1-p_2 $v=304$; mais cette limite doit être assez éloignée, puisque p_2 est évidemment influencé par p_3.

Les résonances supérieures sont en contact. Le raisonnement présenté pour á peut s'appliquer encore ici, *mutatis mutandis*. Le calcul barycentrique effectué sur p_2-p_4 donne pour Rp une valeur $n=2\,82$ $v=516$ affectée de deux erreurs en sens contraire dont il est difficile de dire laquelle est la plus forte. Pour Rb le calcul donne: p_4-p_6 $n=6.88$ $v=893$, valeur elle aussi affectée sans doute d'une double erreur. La somme $4.88+2.82$ donne $n=7.70$, chiffre beaucoup plus élevé que la limite supérieure directement calculée pour le son additionnel; il en résulterait que l'une au moins des deux résonances est placée trop haut. Si on admet que l'influence de p_3 sur p_4 est relativement plus forte que celle de p_7 sur p_6 (hypothèse en somme vraisemblable), il en résulterait que la valeur donnée pour Rb est plutôt une limite inférieure. En tout cas la distribution des amplitudes p_4-p_6 montre que Rb ne saurait être sensiblement au-dessous de la valeur $n=4.88$; la lim. la plus basse qu'on puisse obtenir, p_4-p_5, donne $n=4.83$ $v=884$, sûrement trop bas. — L'erreur porterait donc

surtout sur Rp. Le calcul barycentrique effectué sur p_2—p_3 seulement donne une valeur (trop basse) n = 2.57 v = 471. La somme 2.57 + 4.83 donne n = 7.40, chiffre encore trop élevé; mais il n'est pas possible de serrer de plus près les termes du problème. On a vu d'ailleurs que la valeur n = 7.34 pourrait être trop faible. On admettra donc, tout en reconnaissant que ces valeurs ne peuvent prétendre à une notable précision:

Rp lim. inf. v = 471, lim. sup. (?) v = 516.

Rb „ „ v = 884, „ „ (?) v = 893.

Le même raisonnement s'applique aux ondes suivantes; on se contentera par suite de donner les résultats numériques.

N° 2. — Son additionnel lim. sup. (?) p_7—p_8 n = 7.33.

Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 311.

Rp lim. inf. p_2—p_3 n = 2.64 v = 510; lim. sup. (?) p_2—p_4 n = 2.84 v = 548.

Rb „ „ p_4—p_5 n = 4.86 v = 938; „ „ (?) p_4—p_6 n = 4.92 v = 950

N° 3. — Son addit. lim. sup. (?) p_7—p_8 n = 7.36. Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 322.

Rp lim. inf. p_2—p_3 n = 2.66 v = 516; lim. sup. (?) p_2—p_4 n = 2.91 v = 565.

Rb „ „ p_4—p_5 n = 4.46 v = 865; „ „ (?) p_4—p_6 n = 4.54 v = 881.

N° 4. — Son additionnel lim. sup. (?) p_7—p_7 n = 724. Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 299.

Rp lim. inf. p_2—p_3 n = 2.71 v = 526; lim. sup. (?) p_2—p_4 n = 2.79 v = 541.

Rb „ „ p_4—p_5 n = 4.95 v = 960; „ „ (?) p_4—p_6 n = 5.02 v = 974.

N° 5. — Son additionnel lim. sup. (?) p_7—p_8 n = 7.20. Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 349.

Rp lim. inf. p_2—p_3 n = 2.67 v = 518; lim. sup. (?) p_2—p_4 n = 2.63 v = 568.

Rb „ „ p_4—p_5 n = 4.86 v = 943; „ „ (?) p_4—p_6 n = 4.93 v = 956.

N° 6. — Son additionnel lim. sup. (?) p_7—p_8 n = 7.33. Premier centre lim. sup p_1—p_2 v = 346.

Rp lim. inf. p_2—p_3 n = 2.74 v = 545; lim. sup. (?) p_2—p_4 n = 2.92 v = 581.

Rb „ „ p_4—p_5 n = 4.80 v = 975; „ „ (?) p_4—p_6 n = 4.98 v = 992.

N° 7. — Le son additionnel est mal marqué et ne peut être utilisé. — Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 323.

Rp lim. inf. p_2—p_3 v = 554; lim. sup. (?) p_2—p_4 v = 603.

Rb „ „ p_4—p_5 v = 987; „ „ (?) p_4—p_6 v = 991.

N° 8. — Son additionnel lim. sup. (?) p_7—p_8 n = 7.48. Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 327.

Rp lim. inf. p_2—p_3 n = 2.72 v = 552; lim. sup. (?) p_2—p_4 n = 2.93 v = 595.

Rb „ „ p_4—p_5 n = 4.89 v = 993; „ „ (?) p_4—p_6 n = 5.01 v = 1017.

N° 9. — Son additionnel lim. sup. (?) p_7—p_8 n = 7.20. Premier centre lim. sup. p_1—p_2 v = 326.

Rp lim. inf. p_2—p_3 n = 2.68 v = 549; lim. sup. (?) p_2—p_4 n = 3.02 v = 619.

Rb „ „ p_4—p_5 n = 4.81 v = 986; „ „ (?) p_4—p_6 n = 4.88 v = 1000.

N° 10. — Son additionnel p_7-p_8 n = 7.34 (lim. sup.?). Premier centre lim. sup. p_1-p_2 v = 296.

Rp lim. inf. p_2-p_3 n = 2.77 v = 598; lim. sup. (?) p_2-p_4 n = 3.14 v. = 678.

Rb „ „ p_4-p_5 n = 4.82 v = 1041; „ „ (?) p_4-p_6 n = 4.90 v = 1058.

Il n'a pas été possible, pour cette voyelle, d'obtenir pour les trois résonances de valeurs assez précises. Elles sont toutes les trois en contact l'une avec l'autre, et, comme la position des deux premières est déjà assez basse, le son additionnel résultant est lui aussi très voisin de la plus élevée et ne peut être isolé. Les limites les plus basses obtenues pour Rp et Rb donnent généralement une somme encore supérieure au chiffre obtenu pour ce son additionnel. Il paraît cependant que Rb est situé au-dessous du 5e sp, et Rp un peu au-dessus du 3e. Sous ces réserves, on a en moyenne:

Premier centre lim. sup. v = 320 mi_3—é.

Rp lim. inf. v = 534 ut $\sharp_4$—cis″ ⎫
„ sup. (?) v = 581 > $ré_4$—d″ ⎭ int. 1.088 (seconde diminuée);
moyenne v = 558 < ré $\flat_4$—des″.

Rb lim. inf. v = 957 < si_4—h″ ⎫
„ sup. (?) v = 971 < si_4—h″ ⎭ int. 1.015 (demi-ton mineur);
moyenne v = 964 si_4—h″.

Rapport Rb Rp = 1.729 (sixte augmentée).

Le renforcement s'étend jusqu'à p_5; les maxima d'amplitude et d'intensité sont partout en p_5 et I_5.

Voyelle o.

Sp	N° 1				N° 2				N° 3				N° 4			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	156	4.4	31.4	0	158	1.5	12.7	0	158	1.4	10.7	0	158	2.4	22.4	0
2	312	2.4	17.1	1	316	2.8	23.7	1	316	2.4	18.3	1	316	1.8	16.8	0
3	468	3.4	24.3	3	474	2.4	20.3	1	474	4.1	31.3	4	474	2.2	20.6	1
4	624	14.0	100.0	78	632	11.8	100.0	56	632	13.1	100.0	75	632	9.8	91.6	37
5	780	3.5	25.0	7	790	2.4	20.3	4	790	6.0	45.8	24	790	4.5	42.1	12
6	936	10.6	75.7	100	948	10.6	84.7	100	948	10.0	76.3	100	948	10.7	100.0	100
7	1092	8.1	57.8	80	1106	7.5	63.5	69	1106	1.0	7.6	1	1106	2.3	21.5	6
8	1248	0.8	5.7	1	1264	1.6	13.6	4	1264	0.5	3.8	0	1264	1.2	11.2	2
9	1404	0.7	5.0	1	1422	1.2	10.2	3	1422	0.0	0.0	0	1422	0.2	1.9	0

Sp	N° 5				N° 6				N° 7				N° 8			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	156	6.7	47.8	1	159	6.4	34.4	0	161	2.1	14.9	0	163	2.2	24.0	0
2	312	3.8	27.1	2	318	3.3	17.8	0	322	3.8	26.9	1	326	4.8	52.3	3
3	468	2.8	20.0	2	477	5.1	27.4	2	483	3.5	24.8	2	489	4.2	45.8	5
4	624	14.0	100.0	87	636	18.6	100.0	45	644	14.1	100.0	65	652	9.0	98.1	40
5	780	2.9	20.7	6	795	11.1	60.0	25	805	4.6	32.6	10	815	5.5	60.0	25
6	936	10.0	71.4	10	954	18.5	99.4	100	966	11.5	78.0	100	978	9.2	100.0	100
7	1092	8.6	61.4	100	1113	3.5	18.8	5	1127	2.1	14.9	5	1141	1.2	13.1	2
8	1248	0.5	3.5	0	1272	0.2	1.0	0	1288	0.4	2.8	0	1304	0.8	8.7	1
9	1404	1.8	12.9	7	1431	0.9	4.8	1	1449	0.5	3.5	0	1467	1.6	17.4	6

m $p_{10}-p_{19}=0.3$ (1.6 %).

Sp	N° 9				N° 10			
	v	p	P	I	v	p	P	I
1	163	1.0	8.7	0	166	2.4	20.3	0
2	326	2.6	22.6	1	332	1.6	13.6	0
3	489	3.6	31.3	2	498	1.6	13.6	1
4	652	9.6	83.5	31	664	11.8	100.0	50
5	815	4.6	40.0	11	830	3.1	26.3	5
6	978	11.5	100.0	100	996	11.1	94.0	100
7	1141	1.0	8.7	1	1162	2.9	24.6	9
8	1304	1.1	9.5	2	1328	2.0	16.9	6
9	1467	0.2	1.7	0	1494	1.7	14.4	5

Remarques. — N° 1. — La gravité du son fondamental laisse encore apercevoir distinctement les trois régions de résonance dont les maxima sont marqués par p_1, p_4 et p_6. Elles sont en contact l'une avec l'autre, car il est possible que p_2 et p_3 soient influencés chacun par deux résonances, et de même p_5 l'est sûrement par p_4 et p_6. Le calcul donne:

Premier centre p_1—p_2 v = 211.

Rp lim. inf. p_3—p_4 v = 594; lim. sup. p_3=p_5 v = 626.

Rb „ „ p_5—p_7 v = 969; „ „ p_5—p_7 v = 1003.

N° 2. — Premier centre p_1—p_2 v = 262.

Rp lim. inf. p_3—p_4 v = 605; lim. sup. p_3—p_5 v = 632.

Rb „ „ p_5—p_7 v = 988; „ „ p_6—p_7 v = 1013.

N° 3. — Le premier centre est ici moins net, et c'est l'analogie seule qui permet d'en postuler l'existence.

Premier centre p_1—p_2 v = 259.

Rp lim. inf. p_8—p_4 v = 594; lim. sup. p_3—p_5 v = 645.

Rb „ „ p_5—p_7 v = 902; „ „ p_6—p_7 v = 962.

N° 4. — Le premier centre est bien marqué: p_1—p_2 v = 226.

Rp lim. inf. p_3—p_4 v = 604; lim. sup. p_3—p_5 v = 654.

Rb „ „ p_5—p_7 v = 927; „ „ p_6—p_7 v = 972.

N° 5. — Premier centre p_1—p_2 v = 212.

Rp lim. inf. p_3—p_4 v = 597; lim. sup. p_3—p_5 v = 626.

Rb „ „ p_5—p_7 v = 978; „ „ p_6—p_7 v = 1008

N° 6. — Premier centre p_1—p_2 v = 213.

Rp lim. inf. p_3—p_4 v = 603; lim. sup. p_3—p_5 v = 663.

Rb „ „ p_5—p_7 v = 917; „ „ p_6—p_7 v = 979.

N° 7. — La forte amplitude p_2 indique peut-être que le premier centre est plus élevé; en ce cas il est très vraisemblable qu'il agit sur p_3.

Premier centre p_1—p_2 v = 266.

Rp lim. inf. p_3—p_4 v = 612; lim. sup. p_3—p_5 v = 652.

Rb „ „ p_5—p_7 v = 943; lim. sup. p_6—p_7 v = 990.]

N° 8. — Comme n° 7. — En p_9 indication d'un son additionnel duquel on ne peut rien tirer, puisqu'on ne peut isoler aucun des termes de la somme.

Premier centre p_1—p_2 v = 275.

Rp lim. inf. p_3—p_4 v = 600; lim. sup. p_3—p_5 v = 663.

Rb „ „ p_5—p_7 v = 934; „ „ p_6—p_7 v = 998.

N° 9. — Le premier centre est mal marqué. En p_8 trace d'un renforcement, qui serait alors l'octave de Rp.

Premier centre p_1—p_2 v = 282.

Rp lim. inf. p_3—p_4 v = 608; lim. sup. p_3—p_5 v = 662.

Rb „ „ p_5—p_7 v = 944; „ „ p_6—p_7 v = 991.

N° 10. — L'influence réciproque du premier centre et de Rp doit être nulle ou faible. La lente décroissance des amplitudes p_8 et p_9 doit tenir à des renforcements secondaires (octave de p_4, son additionnel Rp + Rb).

Premier centre p_1—p_2 v = 232.

Rp lim. inf. p_5—p_4 v = 644; lim. sup. p_3—p_3 v = 679.

Rb „ „ p_5—p_7 v = 994; „ „ p_6—p_7 v = 1031.

En résumé, les trois centres sont suffisamment distincts pour qu'on puisse les localiser approximativement. Les moyennes fournissent:

Premier centre: v = 244 > si_3—h'.

Rp lim. inf. 606 > ré $\sharp_4$—dis'' } interv. 1.073 $\frac{1}{2}$ ton majeur;
lim. sup. 650 > mi_4—e'' }
moyenne 628 > mi $\flat_4$—es''.

Rb lim. inf. 950 > si_4—h'' } interv. 1.047 $\frac{1}{2}$ ton mineur;
lim. sup. 995 > si $\sharp_4$—his'' }
moyenne 972 si_4—ut $\flat_5$, h''—ces'''.

L'intervalle Rp/Rb est de 1.548, soit une quinte augmentée.

Le renforcement des amplitudes s'étend à peu près sans interruption de p_1 à p_7 (parfois à p_9 grâce aux résonances secondaires). Le maximum d'amplitude se trouve le plus souvent à Rp (p_4), et trois fois à Rb (p_6). Mais, la différence d'amplitude étant toujours assez faible, le maximum d'intensité est toujours à la résonance buccale. (I_6, 2 fois à I_7).

Voyelle õ.

Sp	N° 1				N° 2				N° 3				N° 4			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	177	2.0	21.8	1	177	3.2	50.9	6	179	2.6	42.6	5	179	4.3	79.6	13
2	354	9.2	100.0	100	254	6.3	100.0	100	358	6.1	100.0	100	358	5.4	100.0	85
3	531	4.5	49.1	53	531	3.6	57.2	73	537	2.9	47.6	51	537	3.9	72.2	100
4	708	1.6	17.4	12	708	1.5	23.9	23	716	1.4	23.0	21	716	0.6	11.1	4
5	885	1.2	13.1	10	885	1.2	19.1	21	895	0.5	8.2	3	896	0.7	13.0	8
6	1062	0.5	5.5	2	1062	0.6	9.5	9	1074	0.5	8.2	7	1074	0.3	5.6	2
7	1239	0.5	5.5	3	1239	0.6	9.5	10	1253	0.4	6.6	5	1253	0.4	7.4	6

Sp	N° 5				N° 6				N° 7				N° 8			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	182	3.1	51.8	6	183	7.8	48.1	4	183	1.8	9.9	0	183	3.4	21.1	1
2	364	6.0	100.0	93	366	16.2	100.0	79	366	18.1	100.0	100	366	16.1	100.0	67
3	546	4.1	68.5	100	549	5.4	33.3	20	549	5.3	29.3	20	594	4.5	28.0	12
4	728	0.6	10.0	4	732	9.1	56.2	100	732	7.9	43.6	77	732	9.8	60.9	100
5	910	1.5	25.1	38	915	1.2	7.4	3	915	1.6	8.8	5	915	1.8	11.2	5
6	1092	0.4	6.7	4	1098	1.5	9.3	6	1098	1.1	6.1	3	1098	1.3	8.1	4
7	1274	0.2	3.3	1	1281	0.6	3.7	1	1281	0.4	2.2	1	1281	0.3	1.9	0
8					1464	0.3	1.9	0	1464	0.4	2.2	1	1464	1.9	11.8	15
9					1647	0.6	3.7	2	1647	0.5	2.8	2	1647	0.9	5.6	4
10					1830	0.4	2.5									
11					2013	0.1	0.6									
12					2196	0.4	2.5									

m p_{13}-p_{19} 0.2 (1.2 %)

Sp	N° 9				N° 10			
	v	p	P	I	v	p	P	I
1	187	3.1	41.2	4	189	4.3	64.0	11
2	374	7.5	100.0	96	378	6.7	100.0	100
3	561	5.1	67.8	100	567	3.2	47.7	53
4	748	0.5	6.7	2	756	1.4	20.9	18
5	935	1.1	14.6	14	945	0.6	8.9	4
6	1122	0.7	9.3	8	1134	0.6	8.9	8
7	1309	0.4	5.3	3	1323	0.5	7.5	8

Remarques. N° 1. — Les trois centres de résonance sont en contact et renforcent les 4 premiers sons partiels. La chute insignifiante d'amplitude de p_4 à p_5 indique la présence en p_5 d'une résonance secondaire (son additionnel $2+3$), mais dont le centre paraît plus élevé que $n=5$. Il est manifestement impossible d'appliquer ici le calcul barycentrique. L'amplitude maxima p_2 tombe à l'octave dans les deux sens à des valeurs presque égales. Mais, sachant que vers le bas deux centres de résonance agissent sur p_1 et p_2, et qu'il faut attribuer surtout à Rb l'amplitude des sons partiels supérieurs au deuxième, on peut en conclure que Rb est situé assez près, et plutôt au-dessus de $n=3$. Sur la position de Rp et du premier centre on ne saurait rien dire.

N° 2. Mêmes remarques. — N° 3 comme n° 1; la résonance secondaire est mal indiquée.

N° 4. — La forte amplitude p_1 semble marquer l'action du premier centre.

N° 5. — Le son additionnel p_5 est bien marqué.

N° 6. — Les 3 ondes 6—8 appartiennent au mot *fonte* prononcé dans une autre série que les 7 autres *(once)*, et ont donné des résultats un peu différents. — Le premier et le deuxième centre sont évidemment mêlés. La résonance buccale est séparée de Rp, et a pour lim. inf. p_3—p_5, $v=682$. Une résonance secondaire est indiquée par p_6.

N° 7. — Rb lim. inf. p_3—p_5 $v=686$; mais elle est sûrement bien plus près de $n=4$ $v=732$.

N° 8. — Rb lim. inf. p_3—p_5 $v=701$; en p_8 octave de p_4 (et 2e octave de p_2).

N° 9. — Le son additionnel est bien marqué; son centre est entre p_5 et p_6. Faut-il en conclure, comme Rb ne saurait être sensiblement au-dessus de $n=3$ (faible amplitude de p_4), que Rp est située entre $n=2$ et $n=3$?

N° 10. — On ne peut rien dire de précis.

Les analyses, bien que le son fondamental soit assez bas (en moyenne 182 v. d.), ne donnent pas de résultats satisfaisants, les trois résonances étant très rapprochées les unes des autres. En outre les résultats, pour la résonance buccale, diffèrent dans les deux séries; la moyenne des 3 ondes 6—8 donnerait pour Rb (lim. inf.) env. $v=690$, celle des 7 autres $v=544$. Pour la résonance de l'arrière-bouche, on ne peut rien dire, sinon que, vu la distribution des amplitudes et la position de Rb plutôt au-dessus de $n=3$, la résonance Rp ne saurait être éloignée de $n=2$, soit $v=364$. Mais toutes ces valeurs sont très incertaines.

Voyelle ó.

Sp	N° 1				N° 2				N° 3				N° 4			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	153	3.7	33.6	1	154	1.7	12.3	0	154	2.2	17.6	0	155	3.1	23.8	0
2	306	10.8	98.2	24	308	13.8	100.0	31	308	12.5	100.0	35	310	13.0	100.0	33
3	459	1.4	12.7	1	462	1.3	9.4	1	462	2.3	18.4	3	465	4.2	32.3	8
4	612	11.0	100.0	100	616	12.3	89.2	100	616	10.6	84.8	100	620	11.2	86.1	100
5	765	0.4	3.6	0	770	0.6	4.4	0	770	0.5	4.0	0	775	1.9	14.6	4
6	918	0.9	8.2	2	924	1.3	9.4	2	924	0.4	3.2	0	930	0.1	0.8	0
7	1071	0.4	3.6	0	1078	0.6	4.4	1	1078	0.5	4.0	1	1085	0.2	1.5	0
8					1232	0.8	5.8	2								
9					1386	0.7	5.1	2								
10					1540	0.6	4.4	1								

Sp	N° 5				N° 6				N° 7				N° 8			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	159	2.9	13.2	0	163	1.6	14.3	0	166	3.5	31.3	6	168	2.7	22.3	0
2	318	14.4	100.0	11	326	11.2	100.0	29	332	10.7	95.6	23	336	12.1	100.0	33
3	477	0.9	6.2	0	489	2.7	24.1	4	498	2.4	21.4	2	504	1.1	9.1	1
4	636	12.4	86.1	100	652	10.3	92.4	100	664	11.2	100.0	100	672	10.4	85.9	100
5	795	0.6	4.4	0	815	1.5	13.4	3	830	1.3	11.6	2	840	1.0	8.3	1
6	954	0.7	4.9	1	978	1.1	9.8	3	996	1.8	16.1	6	1008	1.4	11.6	4
7	1113	0.5	3.5	0	1141	0	0	0	1162	0.1	0.9	0	1176	0.3	2.5	0
8													1344	0.6	5.0	1
9													1512	0.6	5.0	1

Sp	N° 9				N° 10			
	v	p	P	I	v	p	P	I
1	168	2.2	20.7	0	171	3.3	28.4	0
2	336	10.6	100.0	29	342	11.6	100.0	25
3	504	2.9	27.3	5	513	2.0	17.2	2
4	672	9.8	92.4	100	684	11.6	100.0	100
5	840	1.0	9.4	2	855	0.6	5.2	0
6	1008	1.3	12.3	4	1026	1.4	12.1	3
7	1176	0.2	1.9	0	1197	0.4	3.4	0
8	1344	0.2	1.9	0				
9	1512	0.5	4.7	1				

Remarques. N° 1. — On voit un groupe de renforcement embrassant les 4 premiers sons partiels, et un harmonique isolé d'amplitude notable (p_6). Tous les centres de résonance sont en contact, et il sera par suite impossible d'en dégager isolément aucun avec certitude, même à l'aide du son additionnel p_6 (visiblement $p_2 + p_4$).

C'est la résonance buccale qui se marque dans p_4, et la résonance de l'arrière-bouche dans le renforcement de p_2. Mais l'importance du son fondamental, qui ressort encore mieux si on tient compte du fait que p_3 subit l'influence de p_4, montre qu'il doit y avoir, outre Rp, un centre encore plus grave qui agit. Si on admet en effet qu'il y a une seule résonance en jeu, il faut la placer à une certaine distance au-dessous de $n = 2$ pour expliquer l'amplitude p_1. Mais le son additionnel marqué en p_6, et dont le centre est probablement un peu au-dessus de $n = 6$ (p_5 est influencé par p_4) suppose que la résonance marquée par p_2 doit avoir son centre tout près de ce son partiel. On ne s'explique plus alors pourquoi l'amplitude décroît brusquement à distance de quinte (p_3 est influencé au moins autant par p_4 que par p_2), et beaucoup moins à distance d'octave. On peut donc admettre que Rp se trouve aux environs de $n = 2$, soit $v = 306$, encore séparée par une faible distance du premier centre.

Pour Rb on a lim. inf. $p_3 - p_5$ $v = 600$; lim. sup. $p_4 - p_5$ $v = 618$ (limite trop élevée si p_5 subit l'influence de p_6); elle est donc très voisine de $n = 4$.

Quant au premier centre, il est impossible de rien dire de sa position.

N° 2. — Le deuxième son partiel a la plus forte amplitude (ce sera le cas dans la majorité des ondes analysées). Le raisonnement ci-dessus s'applique en principe à toutes les ondes. On a donc:

Premier centre indéterminable. Rp aux environs de $v = 308$.

Rb lim. inf. $p_3 - p_5$ $v = 608$; lim. sup. $p_4 - p_5$ $v = 624$. Son additionnel marqué en p_6.

N° 3. — Rp env. $v = 308$. Il n'y a pas de son additionnel bien marqué. La forte amplitude p_3 indique peut-être que les deux résonances, (ou l'une d'elles) se sont déplacées pour se rapprocher.

Rb lim. inf. $p_3 - p_5$ $v = 596$; lim. sup. $p_4 - p_5$ $v = 624$.

N° 4. — Pas de son additionnel marqué. Rp vraisembablement aux environs de v = 310. Rb lim. inf. p_3—p_5 v = 600; lim. sup. p_4—p_5 v = 643.

N° 5. — Le son additionnel est faiblement marqué, et paraît étalé sur p_5—p_7. Faudrait-il en conclure au déplacement d'une résonance, et, en ce cas, que Rp se soit un peu éloigné de n = 2? On ne peut rien affirmer tant qu'on ne connaîtra par les conditions d'apparition de ces sons combinatoires. Il faut donc s'en tenir au résultat:

Rp autour de v = 318.

Rb lim. inf. p_3—p_5 v = 634; lim. sup. p_4—p_5 v = 644.

N° 6. — Rp autour de v = 326. Rb lim. inf. p_3—p_5 v = 639; lim. sup. p_4—p_5 v = 673 (trop haute si p_5 est influencé par le son additionnel).

N° 7. — Rp autour de v = 332. Rb lim. inf. p_3—p_5 v = 652; lim. sup. p_4—p_5 v = 682.

N° 8. — Rp autour de v = 336. Rb lim. inf. p_3—p_5 v = 670; lim. sup. p_4—p_5 v = 687.

N° 9. — Rp autour de v = 336. Rb lim. inf. p_3—p_5 v = 648; lim. sup. p_4—p_5 v = 687.

N° 10. — Rp autour de v = 342. Rb lim. inf. p_3—p_5 v = 667; lim. sup. p_4—p_5 v = 693.

En résumé il est impossible, bien que le son fondamental soit relativement grave (153 à 171 v. d., $mi\flat_2$—fes_2), de localiser avec quelque précision les résonances. Le premier centre se laisse deviner. La résonance de l'arrière-bouche peut être placée aux environs du 2e son partiel, soit en moyenne v = 322 (mi_3, e'). La résonance buccale a pour limite inférieure v = 631 (< mi_4), pour limite supérieure v = 658 ($fa\flat_4$), intervalle 1.043; la moyenne de ces deux valeurs donne v = 644 (mi_4, e''). L'intervalle entre ces deux résonances doit, en fait, différer assez peu d'une octave. C'est ce qui ressort déjà de la seule inspection des tableaux, où l'harmonique d'amplitude maxima est soit le 2e soit le 4e son partiel; le maximum d'intensité va naturellement toujours au 4e.

Voyelle u.

Sp	N° 1				N° 2				N° 3				N° 4			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	231	6.8	100.0	23	231	5.2	100.0	8	231	6.6	100.0	9	233	5.6	100.0	72
2	462	2.2	32.3	6	462	2.9	55.7	10	462	2.6	39.5	6	466	2 4	43.0	54
3	693	0.3	4.4	0	693	0.9	17.3	1	693	1.5	22.8	4	699	1.8	32.2	68
4	924	3.6	52.9	100	924	4.5	86.4	100	924	5.5	83.6	100	932	1.7	30.4	100
5	1155	0.9	13.2	11	1155	1.6	30.7	20	1155	1.3	19.8	8	1165	0.5	9.0	14
6	1386	0.6	8.8	6	1386	0.5	9.6	3	1386	0.8	12.2	5	1398	0.5	9.0	16
7	1617	0.2	2.9	1	1617	0.3	5.8	1	1617	0.5	7.6	3	1631	0.7	12.5	58
													1864	0.8	14.3	91
													2097	0.6	10.7	77

Sp	N° 5				N° 6				N° 7				N° 8			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	236	6.9	59.0	2	247	7.3	100.0	27	250	9.1	100.0	43	252	4.0	100.0	17
2	472	2.4	20.5	1	494	2.0	27.4	8	500	2.4	26.4	12	504	1.7	42.5	12
3	708	3.0	25.7	4	741	1.7	23.3	13	750	1.6	17.6	12	756	1.9	47.5	35
4	944	11.7	100.0	100	988	1.8	24.7	27	1000	3.5	38.5	100	1008	2.0	50.0	70
5	1180	0.8	6.8	1	1235	0.9	12.3	9	1250	1.1	12.1	14	1260	0.3	7.5	2
6	1416	0.6	5.1	1	1482	0.4	5.5	3	1500	0.6	6.6	6	1512	0.4	10.0	5
7	1652	0.5	4.3	0	1729	0.4	5.5	4	1750	0.9	9.9	21	1764	0.5	12.5	10
8	1888	0.9	7.7	2	1976	1.8	24.7	100	2000	0.5	5.5	9	2016	1.2	30.0	100
9	2124	0.3	2.6	0	2223	0.4	5.5	5	2250	1.0	11.0	43	2268	0.4	10.0	14

m $p_{10}-p_{13} = 0.4$ (3 %)

Sp	N° 9				N° 10			
	v	p	P	I	v	p	P	I
1	254	3.4	100.0	18	256	3.9	100.0	10
2	508	1.1	32.3	6	512	1.5	38.4	6
3	762	2.1	61.7	64	768	2.0	51.2	23
4	1016	2.0	58.8	100	1024	2.1	53.8	44
5	1270	0.4	11.8	5	1280	1.4	35.8	31
6	1524	0.5	14.7	15	1536	0.5	12.8	6
7	1778	0.6	17.6	24	1792	1.0	25.6	30
8	2032	0.6	17.6	34	2048	1.6	41.0	100
9	2286	0.2	5.9	5	2304	1.0	25.6	54

Remarques. — N° 1. — On constate deux groupes de renforcement, l'un formé par p_1 et p_2, l'autre par p_4—p_6. — Le second correspond évidemment à la résonance buccale. Les renforcements p_5 et p_6 peuvent être dus (en partie au moins pour p_5) au son additionnel. Les deux résonances inférieures sont mêlées, et trop confondues pour qu'on puisse les séparer directement. La limite supérieure de Rb, donnée par p_4—p_5, est $n = 4.30$ $v = 993$; la limite inférieure serait donnée par p_3—p_4 $n = 3.93$ $v = 908$. Une valeur moyenne, affectée de deux erreurs en sens contraires, est fournie par p_3—p_5 $v = 973$. La limite inférieure du son additionnel est p_5—p_6 $n = 5.40$. En la combinant avec la limite inférieure de Rb, on aurait pour Rp la valeur $n = 1.47$. Il semblerait donc que Rp fût placé aux environs (plutôt au-dessous?) de $n = 1.5$ $v = 346$. S'il en est ainsi, le premier centre doit être près du son fondamental.

N° 2. — Même distribution des amplitudes; il semble pourtant que Rb soit ici plus près de p_5. La netteté du son additionnel en est affectée, et il est inutilisable. On a pour Rb la valeur moyenne p_3—p_5 $v = 947$.

N° 3. — Comme n° 2. Rb p_3—p_5 $v = 919$.

N° 4. — La résonance buccale est ici très affaiblie. On constate en p_7—p_9 un renforcement secondaire, qui représente l'octave de cette résonance. Il en résulterait que Rb est située entre $n = 3$ et $n = 4$, mais plus près de 4 que de 3. Le son additionnel Rp + Rb est peut-être indiqué par les amplitudes relativement fortes p_5—p_6.

Rb p_3—p_5 $v = 857$ (sans doute lim. inf.); lim. sup. p_4—p_5 $v = 986$.

N° 5. — Le son additionnel est faiblement marqué. En p_8 octave de Rb.

Rb lim. inf. p_3—p_5 $v = 894$; lim. sup. p_4—p_5 v 958.

N° 6. — La résonance buccale est faiblement marquée. On est surpris que son octave p_8 ait une amplitude égale à p_4; ceci indiquerait que Rb est très voisin de $n = 4$.

Rb lim. inf. p_3—p_5 $v = 939$; lim. sup. p_4—p_5 $v = 1035$.

N° 7. — Des deux renforcements secondaires p_7 et p_9, le premier semble appartenir au son additionnel, le second à l'octave de Rb, qui serait alors au-dessus de $n = 4$. La résonance de l'arrière-bouche serait aussi au-dessus de $n = 2$.

Rb lim. inf. p_3—p_5 v = 980; lim. sup. p_4—p_5 v = 1060.

N° 8. — Le renforcement à l'octave de Rb a son centre tout près de n = 8 (au-dessous ou au-dessus selon que p_6—p_7 représentent ou non un son additionnel), d'où il résulterait que Rb est très près de n = 4; ceci s'accorde avec la distribution des amplitudes (v. n° 10).

Rb lim. inf. p_3—p_5 v = 912; lim. sup. v = 1043.

N° 9. — L'analogie des n°s 8 et 10 porte à croire que Rb est voisine de n = 4.

Rb lim. inf. p_3—p_5 v = 922; lim. sup. v = 1059.

N° 10. — Le son additionnel Rp + Rb et l'octave de Rb sont marqués en p_7—p_9, mais mêlés; il est cependant vraisemblable que l'octave a son centre au dessus de p_8 (forte amplitude de p_9), et que par suite le son additionnel doit avoir son centre près de p_7. On pourrait, il est vrai, admettre d'abord qu'il n'y a qu'une résonance secondaire, l'octave de Rb, très fortement marquée et étalée des deux côtés. Mais elle aurait son centre en p_8, et l'amplitude p_3 resterait inexpliquée. — Il semble donc plus naturel d'admettre deux influences. Il résulterait de là que Rb est située un peu au-dessus de n = 4; mais il en découle aussi que Rp a monté et se trouve plus près de n = 3. Ces conclusions sont confirmées par la distribution des amplitudes p_2—p_5. Il est en effet remarquable que l'amplitude décroisse moins sur la quarte p_4—p_3 que sur la tierce majeure p_4—p_5. Si, pour en rendre compte, on reporte le centre de Rb entre n = 3 et n = 4, et par suite celui de Rp aux environs, ou même au-dessous de p_2, les résonances secondaires p_7—p_9 deviennent inexplicables. Il y a donc lieu d'admettre que Rp est plus près de n = 3 que dans les premières ondes. Ce raisonnement s'applique par analogie aux n°s 8 et 9, les amplitudes les plus basses présentant une distribution semblable.

Rb lim. inf. p_3—p_5 v = 996; lim. sup. p_4—p_5 v = 1098.

Comme on l'a vu, la résonance buccale est la seule dont la position puisse être indiquée avec une certaine approximation. Les ondes 4—10 donnent en moyenne pour la lim. inf. v = 931 > $si\flat_4$ (b″), et pour la limite sup. v = 1034 > ut_5 (c‴) (intervalle 1.011 = ton mineur). En prenant la moyenne, et en la combinant avec celle des ondes 1—3, on a pour moyenne générale une valeur approximative

Rb v = 972 > si_4 (h″).

La résonance de l'arrière-bouche ne se laisse pas déterminer. Il semble du reste qu'elle varie, et soit dans certains cas au-dessous de n = 2, dans d'autres au-dessus; encore faut-il ajouter que cette supposition, tirée de la considération de résonances secondaires, ne peut prétendre à une grande certitude. La moyenne du son fondamental étant de v = 242, on pourrait dire, sous les réserves qui viennent d'être faites, que Rp varie autour de v = 484 (si_3—h′).

C'est partout le son fondamental qui a la plus forte amplitude; le maximum d'intensité est au 4e sp. (deux fois à I_8).

Voyelle ú.

Sp	N° 1				N° 2				N° 3				N° 4			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	217	3.7	97.3	9	220	4.5	100.0	12	221	2.1	46.6	2	221	0 2	2.8	0
2	434	1.4	36.8	5	440	2.1	46.6	11	442	1.8	40.0	4	442	1.7	24.0	2
3	651	3.8	100.0	92	660	4.2	93.2	100	663	4.5	100.0	63	663	7.1	100.0	100
4	868	3.0	78.9	100	880	2.7	59.9	71	884	4.2	93.2	100	884	4.3	60.6	64
5	1085	0.7	18.4	9	1100	1.7	37.7	42	1105	1.8	40.0	26	1105	1.6	22.6	14
6	1302	0.8	21.0	16	1320	1.7	37.7	61	1326	0.3	6.7	1	1326	1.2	16.9	11
7	1519	0.5	13.2	10	1540	0.2	4.4	1	1547	0.4	8.9	2	1547	0.8	11.3	6
8	1736	0.2	5.3	2					1768	1.5	33.3	52				
9	1953	0.3	7.9	4					1989	0.2	4.4	0				

Sp	N° 5				N° 6				N° 7				N° 8			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	221	3.1	86.2	5	221	2.0	54.0	2	224	1.7	34.0	1	227	5.3	100.0	10
2	442	1.6	44.5	6	442	2 1	56.7	13	448	0.9	18.0	1	454	0 6	11.3	0
3	663	3.6	100.0	68	663	3.7	100.0	89	672	5.0	100.0	100	681	5.3	100.0	100
4	884	3.3	91.7	100	884	2.9	78.3	100	896	2.8	56.0	54	908	3.3	62.4	69
5	1105	0.6	16.7	6	1105	0.9	24.2	15	1120	0.8	16.0	8	1135	1.1	20.8	12
6	1326	0.5	13.9	4	1326	1.1	29.7	34	1344	0.9	18.0	11	1362	0.4	7.6	2
7	1547	0.1	2.9	0	1547	0	0	0	1568	0.5	10.0	6	1589	0.6	11.3	6
8	1768	0.7	19.5	16	1768	0.5	13.5	9	1792	0.5	10.0	7	1816	0.5	9.5	6
9	1989	0.1	2.9	1	1989	0.6	16.2	24	2016	0	0	0	2043	0	0	0

m p_{16}-p_{19} 0.2 (5.4 %)

Sp	N° 9				N° 10			
	v	p	P	I	v	p	P	I
1	227	3.2	89.0	7	228	2.2	42.2	2
2	454	1.6	44.5	7	456	2.4	46.1	10
3	681	3.6	100.0	81	684	5.2	100.0	100
4	908	3.0	83.4	100	912	3.5	67.2	80
5	1135	1.2	33.4	25	1140	1.6	30.7	27
6	1362	0.4	11.1	4	1368	1.3	25.0	25
7	1589	0.4	11.1	5	1596	0.8	15.4	14
8	1816	0.4	11.1	6				
9	2043	0.6	16.7	17				

Remarques. — N° 1. — La distribution des amplitudes montre deux renforcements principaux, en p_1 et en p_2—p_4. Un faible renforcement secondaire est indiqué en p_6—p_7, et pourrait marquer l'octave du centre qui influe sur p_3—p_4. Ce centre, s'il est unique, est situé entre $n=3$ et $n=4$, et serait alors la résonance buccale, pour laquelle on obtiendrait p_3—p_4 $v=746$. Les deux résonances inférieures seraient alors situées au-dessous de p_3, et même de p_2 vu la faible amplitude de ce sp. Elles doivent alors être voisines l'une de l'autre.

N° 2. — Même distribution des amplitudes; mais p_5—p_6 y sont plus forts, ce qui indique une résonance secondaire. La considération de p_2—p_4 montrerait que Rb est assez voisine de p_3, plutôt en dessus, puisque p_2 est influencé par les résonances inférieures. Dès lors il faudrait voir en p_6 un renforcement à l'octave, qu'on s'attendrait du reste à voir encore agir sur p_7. L'amplitude p_5 peut être due en partie à un son additionnel entre Rb et une des résonances inférieures. — L'interprétation des résultats est nécessairement difficile à cause du voisinage des trois résonances. Quant à la lente décroissance des amplitudes vers le haut, on pourrait objecter qu'elle peut tenir aux propriétés du résonateur buccal quand il a la forme déterminée pour l'articulation de ú. On verra, dans l'examen des autres ondes, que la discussion des résultats est assez épineuse, ce qui tient en grande partie à la hauteur du son fondamental. On aurait pour Rb:

Rb lim. inf. p_2—p_4 $v=675$; lim. sup. p_3—p_4 $v=746$.

N° 3. — L'apparition de la résonance secondaire p_8 cause des difficultés. Elle a son centre près de $n=8$ (p_7—p_9 $n=7.91$). Qu'on la regarde comme un renforcement à l'octave (de p_4) ou comme un son additionnel, l'amplitude p_3 reste inexpliquée. Faut-il croire qu'elle est renforcée à la fois par un son différentiel entre Rb (supposée voisine de $n=4$) et les résonances inférieures, et comme octave de ces résonances? mais il reste embarrassant que ce soit ce sp qui présente le maximum d'amplitude. Faut-il admettre la présence de deux centres de résonance dans cette région? Alors l'un devrait se trouver en p_4, plutôt en dessus (pour expliquer l'amplitude p_5), l'autre en p_3 (plutôt en dessous). Ce dernier ne pourrait

alors être que Rp; mais ce résultat est inattendu et peu en harmonie avec celui des travaux antérieurs. — Par analogie avec les ondes précédentes, on admettra pour Rb p_3—p_4 v = 769.

N° 4. — Cette onde offre aussi un résultat surprenant par la faiblesse du son fondamental. En p_5—p_7, résonance secondaire. Il semble plus prudent de ne pas utiliser cette onde pour les calculs.

N° 5. — La résonance p_8 revient très nette, et pose le même problème que pour le n° 3.

Rb p_3—p_4 v = 800.

N° 6. — En p_6 résonance secondaire (octave?). Le centre de Rb paraît voisin de n = 3. Rb p_3—p_4 v = 760.

N° 7. — Renforcement secondaire en p_6, et, semble-t-il, en p_8 (chute brusque de l'amplitude en p_9); même problème que pour les n°s 3 et 5.

Rb p_3—p_4 v = 753.

N° 8. — La résonance secondaire paraît avoir son centre vers n = 7, ce qui s'accorderait avec l'hypothèse d'un seul centre de résonance entre p_3 et p_4. La faiblesse de p_2 porte à croire que les deux résonances inférieures sont très rapprochées et au-dessous de n = 1.50. Rb p_3—p_4 v = 767.

N° 9. — V. n° 8. Rb p_3—p_4 v = 775.

N° 10. Rb p_3—p_4 v = 775. En p_6 une résonance secondaire.

Les remarques ci-dessus montrent que l'interprétation des analyses est malaisée. La raison en est évidemment que le son fondamental est trop élevé. En outre l'apparition de résonances secondaires au delà de Rb est parfois une nouvelle source de difficultés. Cependant les résultats des présentes analyses et ceux des études faites par d'autres auteurs portent à croire que les fortes amplitudes p_3—p_4 sont dues essentiellement à l'action de la résonance buccale, et l'on peut admettre provisoirement que le calcul entrepris sur ces deux amplitudes fournit une valeur assez approchée. On obtient alors comme valeur moyenne (en écartant le n° 4) Rb v = 755 < sol_4—g''. Sur la position des centres inférieurs, il est impossible de rien dire; mais ils doivent se trouver tous les deux au-dessous de n = 2, donc voisins l'un de l'autre. — Je rappellerai en passant que, dans ses études sur les voyelles finnoises, M. Pipping signale aussi des divergences, et remarque que la forme du résonateur buccal peut entraîner, pour de légères variations d'articulation, des variations assez grandes de la résonance.

L'analyse des voyelles u et ú, quand on en compare les résultats à ceux obtenus pour ó, est tout d'abord faite pour étonner. Tandis que, pour ó, la résonance buccale tombait à mi_4, elle remonte pour u à la même valeur que pour o (vers si_4, donc une quinte plus haut), et reste encore pour ú plus haute que pour ó. Ce résultat, qui semble paradoxal, peut tenir à plusieurs causes. — D'abord il convient de noter que les valeurs obtenues pour

u et ú sont affectées d'une assez grande incertitude; mais il reste pourtant assuré qu'elles sont supérieures à celle obtenue pour ó. Il faut remarquer en second lieu que, de toute façon, la résonance buccale, dans ces trois voyelles, est assez grave, et située dans la région des 3e et 4e sp, encore séparés par un grand intervalle. Il se trouve que, dans ces trois voyelles, la hauteur du son fondamental croît dans le même sens que celle de la résonance buccale: ó sf 161, Rb 644; ú sf 223 Rb 755; u sf 242, Rb 972. Il est donc possible que la hauteur du son fondamental pour u et ú contribue à ce résultat. Cependant on s'attendrait, si vraiment la résonance buccale pour u et ú était voisine de la valeur trouvée pour ó, qu'elle se marquât en p_2—p_3, et non en p_3—p_4; et par suite il faut bien admettre malgré tout, comme résultat des présentes analyses, que la résonance buccale, qui baissait continûment de ò à õ, se relève pour u, et on doit chercher à expliquer ce fait. La langue s'élève, il est vrai, de ò à u, et le rétrécissement vélaire est plus accentué; mais, comme j'ai essayé de l'établir ailleurs [1]), la forme de l'orifice buccal est très différente pour les deux voyelles. Pour ó la projection et l'arrondissement des lèvres (rapprochement des commissures) atteignent leur valeur maxima, et pour u la projection est moindre et l'ouverture buccale plus haute et surtout plus large. Il est parfaitement concevable que cet agrandissement de l'ouverture compense et au delà les autres différences articulatoires, et relève le son propre de la bouche. — Mais, avant de tenir ces résultats pour certains, il faudra refaire des analyses de ces voyelles sur des notes très basses.

---

[1]) J. Poirot. Sur la prononciation et le groupement des voyelles en français. Neuphilol. Mitteilgn. 1907, Ss. 37—44.

Voyelle y.

Sp	N° 1				N° 2				N° 3				N° 4			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	243	1.5	55.5	2	246	1.3	50.1	1	246	0.9	41.0	1	246	4.1	100.0	8
2	486	2.7	100.0	29	492	2.6	100.0	37	492	2.2	100.0	21	492	2.3	56.1	11
3	729	1.5	55.5	21	738	1.3	50.1	20	738	1.4	63.7	21	738	1.3	31.7	8
4	972	1.0	37.0	16	984	0.6	23.1	7	984	0.6	27.3	7	984	1.0	24.4	8
5	1215	0.4	14.8	4	1230	0.5	19.3	8	1230	0.8	36.4	18	1230	0.9	22.0	11
6	1458	0.2	7.4	1	1476	0.0	0	0	1476	0.2	9.1	1	1476	1.2	29.3	28
7	1701	1.4	51.8	100	1722	1.2	46.2	100	1722	0.7	31.9	29	1722	2.0	48.8	100
8	1944	0.8	29.6	42	1968	0.7	27.0	47	1968	1 2	54.6	100	1968	0.6	14.6	11
9	2187	0.4	14.8	12	2214	0.5	19.3	32	2214	1.0	45.5	96	2214	0.5	12.2	8
10	2430	0.2	7.4	4	2460	0.7	27.0	70	2460	0.3	13.7	10	2460	0.5	12.2	14
11	2673	0.4	14.8	22	2706	0.5	19.3	34	2706	0.3	13.7	14	2706	0	0	0
12	2916	0.2	7.4	7	2952	0.4	15.4	27	2952	0.3	13.7	14	2592	0.5	12.2	20

m $p_{13}-p_{19}=0.2$ (4.8 %)

Sp	N° 5				N° 6				N° 7				N° 8			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	248	2.1	80.7	2	248	5.9	100.0	27	248	10.0	100.0	31	250	2.8	100.0	5
2	496	2.6	100.0	16	496	3.5	59.2	37	496	1.5	15.0	3	500	1.5	53.6	5
3	744	1.8	69.2	18	744	2.1	35.5	30	744	1.9	19.0	10	750	1.4	50.0	11
4	992	0.6	23.1	4	992	0.4	6.7	2	992	0.9	9.0	4	1000	0.3	10.7	1
5	1240	0.5	19.2	4	1240	0.3	3.4	2	1240	0.7	7.0	3	1250	0.2	7.1	1
6	1488	1.3	50.0	36	1488	1.7	28.7	83	1488	3.0	30.0	100	1500	0.4	14.3	4
7	1736	1.8	69.2	100	1736	1.6	27.0	100	1736	0.2	2.0	0	1750	1.8	64.3	100
8	1984	0.8	30.8	25	1984	1.3	21.9	81	1984	0.4	4.0	3	2000	0.2	7.1	1
9	2232	0.6	23.1	18	2232	0.9	15.2	50	2232	0.2	2.0	1	2250	0.9	32.1	38
10	2480	0.4	15.4	11	2480	0.5	8.4	19	2680	0	0	0	2500	0.5	17.9	16
11	2728	0.1	3.8	0	2728	0.3	5.0	7	2728	0.2	2.0	2	2750	0.4	14.3	10
12	2976	0.3	11.6	7	2976	0.1	1.7	1	2976	0.2	2.0	2	3000	0.2	7.1	3

Sp	N° 9				N 10			
	v	p	P	I	v	p	P	I
1	252	2.5	100.0	2	257	2.7	100.0	6
2	504	2.5	100.0	10	514	1.1	40.7	4
3	756	1.7	68.0	9	771	1.8	66.7	23
4	1008	0.3	12.0	0	1028	0.2	7.4	0
5	1260	0,1	4.0	0	1285	0.2	7.4	1
6	1512	0.1	4.0	0	1542	0.5	18.5	6
7	1764	2.3	92.0	100	1799	1.6	59.2	100
8	2016	0.5	20.0	5	2056	0.9	33.3	40
9	2268	0.9	36.0	23	2313	0.7	25.9	31
10	2520	0.2	8.0	2	2570	0.7	25.9	40
11	2772	0.2	8.0	2	2827	0.5	18.5	24
12	3024	0.2	8.0	2	3084	0.4	14.8	19

Remarques N° 1. — Un premier groupe de renforcement s'étend de p_1 à p_4, et un second se montre en p_7—p_8. Ce dernier correspond évidemment à la résonance buccale, et donne pour Rb la valeur p_6—p_8 $v = 1762$. Des deux côtés de p_2 l'amplitude décroît inégalement, 55 %, resp. 37 % à distance d'octave; elle montre la même décroissance à la quinte supérieure qu'à l'octave inférieure. Il faut donc admettre l'action de deux centres inférieurs. De la lente décroissance des amplitudes vers le haut, on peut inférer que p_4 subit l'influence d'un renforcement secondaire, qui serait alors l'octave d'une résonance située vers $n = 2$, et qui ne saurait être sensiblement au-dessus, car l'amplitude décroît fortement en p_5. Il résulterait de là que Rp et le premier centre doivent se trouver très rapprochés, et agir ensemble sur p_1—p_3.

N° 2. — Même raisonnement que pour n° 1. Rb p_7—p_8 $v = 1813$. Vers p_4—p_5 semble s'esquisser un renforcement secondaire qui pourrait contenir à la fois l'octave d'une résonance inférieure (vers p_4) et un son différentiel Rb—Rp (vers p_5).

N° 3. — Rb p_7—p_9 $v = 1993$. En p_5 une résonance secondaire, où doivent se confondre vers p_4 un renforcement à l'octave et vers p_5 un son différentiel. D'une façon générale, comme la résonance de l'arrière-bouche a un rang très bas (au-dessous de $n = 2$), il est évident que les sons combinatoires qu'elle forme avec Rb devront être en contact avec la région renforcée par celle-ci; ils seront par suite difficiles à isoler et ne rendront plus, pour localiser Rp, les mêmes services qu'ailleurs.

N° 4. — Rb p_6—p_8 $v = 1682$. Le son fondamental est ici prépondérant; mais la lente décroissance des amplitudes p_3—p_5 montre qu'il doit y avoir des renforcements secondaires (octave, son différentiel); peut-être en est-il de même au delà de p_8.

N° 5. — V. n° 1. Rb p_6—p_8 $v = 1704$. Vers p_4—p_5 résonance secondaire (?).

N° 6. — V. n° 4. Rb p_6=p_8 $v = 1713$.

N° 7. — Rb p_5—p_7 v = 1456 (valeur exceptionnellement basse, mais qui compense celle de l'onde n° 3). — La distribution des amplitudes p_1—p_3 n'est pas sans offrir quelques difficultés, surtout à cause de p_3. Que Rp se trouve placée si haut, c'est ce qu'il n'est guère possible d'admettre, en tenant compte des autres ondes: il faut donc plutôt voir en p_3 un renforcement à l'octave des résonances inférieures ou de l'une d'elles.

N° 8. — Mêmes remarques. Rb p_6—p_8 v = 1730.

N° 9. — Vers p_9 son additionnel. Rb p_6—p_8 v = 1799.

N° 10. — Rb p_6—p_8 v = 1832. En p_3 il faut sans doute voir un renforcement à l'octave, car c'est ainsi que s'explique le plus aisément la brusque chute de l'amplitude en p_4. En p_9 et au delà semble s'indiquer un son additionnel.

Dans toutes les ondes les deux résonances inférieures sont en contact et paraissent sensiblement confondues. L'analogie des dernières ondes pourrait faire croire que, même dans les premières, la forte amplitude de p_3 tient en partie à un renforcement à l'octave, d'où il pourrait résulter que ces résonances sont voisines de n = 1.5. Pour des raisons indiquées plus haut, la considération des sons combinatoires n'offre pas d'utilité pratique.

On a donc en définitive:

Premier centre, Rp } indéterminés (non loin de n = 1.5 v = 372 > sol $\flat_3$—ges'?)

Rb 1748 < la $\sharp_5$—ais'''.

On constate deux régions de renforcement, presque toujours séparées par un fossé très net en p_6 ou p_5; la première s'étend jusque vers p_4, la seconde de p_7 vers p_9 ou p_{10}. Le maximum d'amplitude est en p_1 ou p_2, donc aux résonances inférieures; la résonance buccale offre partout le maximum d'intensité (généralement I_7).

Voyelle ý.

Sp	N° 1				N° 2				N° 3				N° 4			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	224	8.0	100.0	30	225	10.0	100.0	39	228	11.2	100.0	27	228	2.4	100.0	1
2	448	1.6	20.0	5	450	8.0	8.0	1	456	0.1	0.9	0	456	1.3	54.2	2
3	672	1.0	12.5	4	675	2.4	24.0	20	684	2.8	25.0	15	684	2.4	100.0	15
4	896	0.7	8.8	4	900	0.1	1.0	0	912	0.4	3.6	0	912	0.5	20.9	1
5	1120	0.6	7.5	5	1125	0.3	3.0	1	1140	0.5	4.5	1	1140	0.5	20.9	1
6	1344	1.0	12.5	18	1350	0.5	5.0	3	1368	0.3	2.7	0	1368	0.6	25.0	3
7	1568	0.8	10.0	14	1575	0.5	5.0	5	1596	0.5	4.5	2	1596	0.5	20.9	4
8	1792	1.8	22.5	100	1800	2.0	20.0	100	1824	2.7	24.1	100	1824	2.3	95.9	100
9	2016	0.3	3.8	3	2025	1.0	10.0	33	2052	0.6	5.4	6	2052	0.8	33.4	16
10	2240	0.6	7.5	15	2250	0.5	5.0	11	2280	0.1	0.9	0	2280	0.3	12.5	3
11	2464	0	0	0	2475	0.3	3.0	4	2508	0.2	1.8	1	2508	0.2	8.3	2
12	2688	0.1	1.2	0	2700	0.6	6.0	18	2736	0.3	2.7	3	2736	0.2	8.3	2

m p_{13}—p_{19} 0.2 (1.8 %)

Sp	N° 5				N° 6				N° 7				N° 8			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	231	4.0	100.0	17	258	6.5	100.0	73	268	10.8	100.0	100	268	10.4	100.0	100
2	462	0.4	10.0	0	516	0.9	13.8	9	536	1.4	13.0	7	536	2.2	21.2	17
3	693	2.1	52.5	68	774	0.2	3.1	0	804	1.2	11.1	11	804	1.1	10.6	10
4	924	0.1	2.5	0	1031	0.3	4.6	2	1072	1.2	11.1	20	1072	0.3	2.9	1
5	1155	0.3	7.5	37	1290	0.3	4.6	4	1340	0.8	7.4	13	1340	0.4	3.8	4
6	1386	0.4	1.0	10	1548	0.4	6.2	11	1608	0.6	5.5	12	1608	0.7	6.7	18
7	1617	1.0	25.0	83	1806	1.1	16.9	100	1876	0.8	7.4	27	1876	1.2	11.5	67
8	1848	0.9	22.5	86	2064	0.5	7.7	21	2144	1.1	10.2	72	2144	0.8	7.7	36
9	2079	0.9	22.5	100	2322	0.5	7.7	41	2412	0.9	8.3	59	2412	0.9	8.7	64
10	2310	0.6	15.0	69	2580	0.2	3.1	9	2680	0.4	3.7	11	2680	0.2	1.9	5
11	2541	0.4	10.0	25	2838	0	0	0	2948	0.4	3.7	18	2948	0.3	2.9	11
12	2772	0.2	5.0	12	3096	0	0	0	3216	0.1	0.9	1	3216	0.2	1.9	7

Sp	N° 9				N° 10			
	v	p	P	I	v	p	P	I
1	275	11.9	100.0	100	281	20.8	100.0	100
2	550	2.1	17.6	12	562	1.3	6.3	1
3	825	1.1	9.2	7	843	2.5	12.0	13
4	1100	1.1	9.2	13	1124	1.8	8.7	12
5	1375	0.4	3.4	2	1406	0.5	2.4	1
6	1650	0.8	6.7	16	1686	1.4	6.7	17
7	1925	1.4	11.8	63	1967	3.0	14.4	100
8	2200	0.5	4.2	11	2248	1.1	5.3	18
9	2475	0.9	7.6	51	2529	1.6	7.7	46
10	2750	0.2	1.7	4	2810	0.3	1.4	2
11	3025	0.2	1.7	4	3091	0.4	1.9	3
12	3300	0.2	1.7	5	3372	0.4	1.9	5

Remarques. N° 1. — L'analogie de la voyelle précédente porte à admettre vers p_3 un renforcement à l'octave d'une résonance inférieure, probablement Rp; en ce cas le premier centre serait peu éloigné de Rp. — La résonance buccale est marquée en p_7—p_9, $v = 1756$. En p_6 une résonance secondaire, en p_{10}, semble-t-il, une autre; elles ne sont pas isobables, parce qu'elles sont nécessairement en contact avec Rb.

N° 2. — Le même problème se pose en termes encore plus nets: ou il faut voir dans p_3 le centre de Rp, ou il faut regarder ce sp comme octave d'une résonance inférieure. Rp p_7—p_9 $v = 1832$. En p_6 faible indication d'un son différentiel.

N° 3. — Mêmes remarques. Rb p_7—p_9 $v = 1791$.

N° 4. — Mêmes remarques. Rb p_7—p_9 $v = 1842$.

N° 5. — Mêmes remarques. Rb p_6—p_8 $v = 1668$, probablement un peu trop bas; l'amplitude de p_9 doit tenir aussi à Rb, de sorte que la valeur réelle de Rb serait plutôt p_7—p_9 $v = 1839$, que j'adopterai dans le calcul de la moyenne.

N° 1. — La résonance en p_3 a disparu. Ce fait paraît inexplicable si n'on admet que, dans les ondes précédentes, p_3 marquait la position de Rp; il y avait donc lieu d'y voir, comme on l'a fait, l'octave de cette résonance. — Rb p_6—p_8 $v = 1819$; en p_9 indication d'un son additionnel (?).

N° 7. — Les amplitudes p_3—p_5 ne s'expliquent pas facilement. Rb p_7—p_9 $v = 2154$, pourrait être une valeur trop élevée, si en p_9 agit un son additionnel.

N° 8. — En p_3 octave de Rp (?). Rb p_6—p_8 $v = 1887$.

N° 9. — Rb p_6—p_8 $v = 1895$. En p_3—p_4 les résonances à l'octave; en p_9 indication d'un son additionnel.

N° 10. — Rb p_6—p_8 $v = 1953$. Vers p_3 renforcement à l'octave; son additionnel vers p_8.

Dans cette voyelle le son fondamental a partout la plus grande amplitude, et prédomine nettement sur les sp inférieurs, bien qu'on trouve jusque vers p_4 des amplitudes encore significatives. La résonance buccale se marque plus haut, et est très distincte. Dans le groupe des sp inférieurs doivent donc se trouver les deux résonances inférieures. La présence de résonances secondaires, en particulier d'un son additionnel contigu à Rb montre que le centre de ces résonances est situé entre les deux premiers sons partiels; par suite le renforcement qu'on remarque généralement vers p_3 doit représenter l'octave de ces résonances. Il en résulte qu'elles sont voisines l'une de de l'autre; mais leur position exacte ne peut être déterminée. Du fait que le renforcement secondaire s'étend de p_2 à p_4, on serait peut-être autorisé à conclure qu'elles sont séparées par un certain intervalle, d'ailleurs faible.

On a définitive:

Premier centre et Rp indéterminés, peut-être non loin de $n = 1.5$, soit, la moyenne du sf étant de 249 v. d., $v = 374 <$ sol♭$_3$—ges'.

Rb 1877 si♭$_5$—si$_5$, b'''—h''' (valeur peut-être un peu trop forte, cf n° 7).

L'amplitude maxima est partout en p_1; l'intensité maxima est dans la résonance buccale en I_7 ou I_8 (une fois en I_9), et deux fois seulement en I_1.

D'autre part les résultats fournis par l'analyse de cette voyelle permettent de revenir sur ceux constatés pour ú. On a vu que Rb s'indiquait vers le 3e ou 4e sp par deux fortes amplitudes, mais qu'une résonance secondaire (octave de Rb) portait à croire que le centre de Rb était voisin de $n = 4$, ce qui laissait inexpliquée la forte amplitude p_3. Mais l'analogie de ú permet de considérer comme vraisembable que, dans ce cas aussi, il s'agissait d'un renforcement secondaire à l'octave des résonances inférieures. Il découlerait de là que la position de Rb indiquée en prenant pour base des calculs les amplitudes p_3—p_4 est trop basse. C'est une autre conséquence fâcheuse du fait que cette voyelle a été émise sur un son fondamental trop élevé: il s'est trouvé que la résonance buccale n'est pas assez éloignée de l'octave des résonances inférieures. En tout cas, on peut affirmer que Rp n'était pas située en p_3, mais entre p_1 et p_2.

Voyelle i.

Sp	N° 1				N° 2				N° 3				N° 4			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	209	15.0	100.0	100	211	10.8	100.0	83	212	18.3	100.0	100	213	15.7	100.0	100
2	418	5.5	36.7	53	422	5.9	54.6	100	424	4.9	26.8	29	426	5.4	34.4	45
3	627	0.8	5.3	3	633	0.2	1.9	0	636	0.8	4.4	2	639	0.7	4.5	10
4	836	0.9	6.0	6	844	0.7	6.5	7	848	0.7	3.8	2	852	0.4	2.5	2
5	1045	0.6	4.0	4	1055	0.6	5.6	7	1060	0.5	2.7	2	1065	1.1	7.0	12
6	1254	0.3	2.0	1	1266	0.4	3.7	4	1272	1.4	7.6	22	1278	0.4	4.5	2
7	1463	0.2	1.3	1	1477	0	0	0	1484	0.2	1.1	1	1491	0.2	1.3	1
8	1672	1.1	7.3	32	1688	0.2	1.9	2	1696	0.2	1.1	1	1704	0.2	1.3	0
9	1881	0.9	6.0	28	1899	0.4	3.7	11	1908	0.2	1.1	1	1917	0.6	3.8	13
10	2090	0.4	2.7	9	2110	0.4	3.7	14	2120	0.3	1.6	2	2130	0	0	0
11	2299	0.2	1.3	2	2321	0.4	3.7	15	2332	0.4	2.2	5	2343	0.3	1.9	5
12	2508	1.2	8.0	93	2532	0.5	4.6	26	2544	0.7	3.8	23	2556	0.5	3.2	15
13	2717	0.5	3.3	15	2743	0.1	0.9	1	2756	0.3	1.6	5	2769	0.4	2.5	9
14	2926	0.9	6.0	68	2954	0.4	3.7	23	2968	0.4	2.2	10	2982	0.3	1.9	6
15	3135	0.3	2.0	8	3165	0.1	0.9	4	3180	0.2	1.1	3	3195	0.1	0.6	2
16					3376	0.3	2.8	14	3392	0 3	1.6	4	3408	0.1	0.6	2

Sp	N° 5				N° 6				N° 7				N° 8			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	215	17.7	100.0	100	216	27.5	100.0	100	217	14.7	100.0	100	217	12.1	100.0	100
2	430	5.4	30.5	38	432	4.2	15.3	10	434	5.9	40.1	65	434	4.8	39.7	63
3	645	0.2	1.1	0	648	2.3	8.4	6	651	0.9	6.1	3	651	1.0	8.3	6
4	860	0.3	1.7	0	864	0.4	1.5	0	868	0.4	2.7	1	868	0.3	2.5	1
5	1075	0.6	3.4	3	1080	0.3	1.1	0	1085	0.9	6.1	9	1085	1.1	9.1	20
6	1290	0.4	2.3	2	1296	0.9	3.3	4	1302	0.6	4.1	6	1302	0.5	4.1	7
7	1505	0.2	1.1	1	1512	0.2	0.7	0	1519	0.4	2.7	5	1519	0.3	2.5	4
8	1720	1.0	5.6	22	1728	0.5	1.8	3	1736	0.2	1.4	0	1736	0.4	3.3	11
9	1935	0.3	1.7	2	1944	1.0	3.6	11	1953	0.6	4.1	15	1953	0.1	0.8	1
10	2150	0.2	1.1	1	2160	0.2	0.7	1	2170	0	0	0	2170	0.5	4.1	17
11	2365	0.5	2.8	11	2376	0.3	1.1	1	2387	0.3	2.0	6	2387	0.4	3.3	15
12	2580	0.2	1.1	2	2592	0.1	0.4	0	2604	0.5	3.4	6	2604	0.2	1.7	5
13	2795	0.2	1.1	2	2808	0.2	0.7	1	2821	0.1	0.7	3	2821	0.3	2.5	10
14	3010	0.3	1.7	5	3024	0.8	2.9	17	3038	0.2	1.4	4	3038	0.1	0.8	1
15	3225	0.3	1.7	6	3240	0.5	1.8	9	m. p_{15}-p_{19} = 0.2 (1.4 %)				3255	0.1	0.8	3
16	3440	0	0	0	3456	0.5	1.8	8					3472	0.1	0.8	3

Sp	N° 9				N° 10			
	v	p	P	I	v	p	P	I
1	218	20.7	100.0	100	223	11.7	100.0	86
2	436	2.8	13.5	7	446	6.3	53.9	100
3	654	1.3	6.3	3	669	1.1	9.4	6
4	872	0.8	3.9	3	892	0.3	2.6	1
5	1090	0.5	2.4	4	1115	0.3	2.6	1
6	1308	0.9	4.3	7	1338	0.4	3.4	4
7	1526	0.5	2.4	3	1561	0.5	4.3	8
8	1744	0.4	1.9	2	1784	0.8	6.8	27
9	1962	1.1	5.3	22	2007	0.9	7.7	41
10	2180	0.6	2.9	9	2230	0.1	0.9	0
11	2398	0.2	1.0	1	2453	0.3	2.6	7
12	2616	0.4	1.9	5	2676	0.3	2.6	8
13	2834	0.2	1.0	2	2899	0.4	3.4	14
14	3052	0.7	3.4	22	3122	0.3	2.6	13
15	3270	0.2	1.0	2	3345	0.2	1.7	3
16	3488	0.3	1.4	6	3568	0.2	1.7	6

Remarques. — On sait quelles difficultés spéciales offre l'analyse de la voyelle i. Les courbes montrent de petites ondulations courant sur la période, généralement de forte amplitude, qui correspond au son fondamental. Ces ondulations, qui correspondent aux résonances supérieures, en particulier à Rb, sont de faible amplitude (bien que, par leur rang élevé, elles aient une intensité notable); il en résulte que l'erreur de mesure prend ici une importance considérable, en particulier parce qu'elle peut effacer la prédominance de l'harmonique le plus voisin de la résonance. En outre, comme le fait remarquer M. Pipping, le renforcement provoqué par la résonance buccale est parfois assez étalé. On peut donc s'attendre d'avance à des résultats moins nets qu'avec d'autres voyelles [1]).

N° 1. — Les deux premiers sp présentent les amplitudes de beaucoup les plus fortes, et doivent comprendre les deux résonances inférieures. En p_3—p_5 peut-être une résonance secondaire. En p_8 nouvelle résonance à la double octave de p_2. En p_{12}, nouveau renforcement avec la plus forte amplitude depuis p_2. En comptant les petites ondulations, on en trouve effectivement de 11 à 13 (il est difficile d'en fixer le nombre exact, quelques-unes étant très aplaties). Il y a donc lieu de considérer p_{12} comme marquant le centre de Rb; en p_{14}, peut-être un son additionnel.

Rb p_{11}—p_{13} $v = 2541$.

[1]) Il faut ajouter que, avec ces voyelles, on arrive sûrement à la limite de ce que doit pouvoir rendre la plaque du phonographe. V. à ce sujet l'artide de M. Goldhammer, Über die Klanganalyse mittels schwingender Platten, Ann. d. Physik, vol. 43 N. F. (1910) S. 192—208, dont les conclusions sont pourtant sujettes à revision, car elles ne tiennent pas compte de l'amortissement. Je reviendrai ailleurs sur ce sujet.

N° 2. — Les résonances inférieures n'agissent pas au delà de p_2. Des renforcements secondaires apparaissent vers p_4—p_5. Rb se trouve dans le groupe de renforcement qui s'étend à partir de p_9; son centre, comme l'indiquerait le nombre des petites ondulations, est vers p_{12}; p_9—p_{10} doivent alors représenter un son différentiel, p_{14} peut-être un son additionnel.

Rb p_{11}—p_{13} v = 2439.

N° 3. — Rb p_{11}—p_{13} v = 2529.

N° 4. — Rb ressort mal dans le groupe p_{11}—p_{14}; on peut en placer le centre entre p_{12} et p_{13} v = 2651.

N° 5. — Comme l'indique le nombre des petites ondulations, la résonance buccale semble bien avoir son centre dans la région p_{10}—p_{12}; donc

Rb n = 11 v = 2365.

N° 6. — La résonance buccale, ici, ne peut être vers p_{12}, et on ne lui voit de place qu'en p_9 ou p_{14}; elle serait donc ou plus basse ou plus haute que précédemment. Comme cette onde appartient au mot *Nice*, et que les petites ondulations sont au nombre de 13 à 15, il y a lieu de croire que l'influence de la consonne suivante se fait sentir par une élévation de la résonance buccale)

Rb p_{13}—p_{15} v = 3067.

N° 7. — Rb p_{11}—p_{13} v = 2556. N° 8. — Rb p_{10}—p_{11} v = 2266.

N° 9. — Ici encore, on a une onde du mot *Nice*; Rb doit être soit vers p_9, soit en p_{14}. Rb n = 14 v = 3052.

N° 10. — Rb n = 13 v = 2899 (?).

Les résultats des analyses, comme on l'a vu, sont d'une interprétation parfois difficile, en ce que la résonance buccale paraît changer de position, et aussi parce que cette résonance ne ressort pas toujours avec une netteté suffisante. J'ai indiqué plus haut les raisons générales, tenant à la nature même de la voyelle, qui peuvent expliquer cet état de choses; il y en a d'autres spéciales aux courbes obtenues. De toute façon le centre de la résonance est situé entre les 9e et 14e sp, donc dans une région où l'on n'obtient une partie des amplitudes que par intégration partielle. Or l'expérience que j'ai faite de l'appareil de Mader me fait croire que les résultats numériques ainsi obtenus sont affectés d'une incertitude plus grande que ceux fournis par l'intégration unique, circonstance fâcheuse quand il s'agit de constantes dont l'une au moins est significative, et dont la valeur réelle doit pourtant être faible. En outre il est probable que les mots-clefs, de même que ceux pour í, ont été prononcés avec une trop grande force, et cette intensité semble avoir eu pour conséquence de favoriser le son fondamental plus que dans la prononciation ordinaire.

Les résonances inférieures sont partout marquées en p_1 et p_2; il est impossible de préciser l'intervalle qui les sépare ni leur position exacte. Le renforcement marqué en p_3 dans les voyelles u et y, dont le son fondamental est sensiblement plus élevé, semble plutôt se trouver ici vers p_4. — Quant à la résonance buccale, il a paru qu'elle se trouvait souvent souvent vers le 12e sp. Dans quelques cas l'apparition vers p_8—p_9 d'une forte amplitude,

PHONETIC LABORATORY

parfois concurremment avec une autre vers p_{14}, peut faire hésiter sur la position qu'on doit attribuer à cette résonance. Si on se décidait pour la valeur la plus basse, la hauteur de Rb serait sensiblement la même que celle trouvée pour é, et il faudrait admettre que la différence de timbre entre ces deux voyelles tient à ce que, pour i, la résonance Rp est beaucoup plus basse, et par suite l'intervalle entre les deux beaucoup plus grand. Ce résultat offrirait quelque analogie avec celui auquel aboutissent, pour le finnois parlé, les recherches de M. Pipping [1]).

	é	i
Rp	la $\sharp_3$—ais′ (466)	vers ré$_3$—d′ (294)
Rb	la$_5$—si$_5$, a‴—h‴ (1760—1976),	la $\sharp_5$—ut$_6$, ais‴—c^{IV} (1865—2093).

Mais la valeur absolue de Rb dans la voyelle é est, pour le finnois [2], plus basse que pour le français [2]) (en finnois valeur moyenne v = 1868, en français v = 1999, soit un intervalle d'un demi-ton majeur), et la résonance buccale pour i doit, en tout état de cause, être plus élevée que pour é. — D'autre part, si on examine le cas, en somme analogue, des voyelles antérieures labialisées œ et y, on obtient les résultats suivants [3]):

	œ		y	
1	finnois	français	finnois	français
Rb	[e‴]		[f‴—fis‴]	
	1319 fa $\flat_5$—fes‴	1371 fa$_5$—f‴	1397—1480	1748 la$_5$—la $\sharp_5$, a‴—ais‴.
			< fa $\sharp_5$—sol $\flat_5$, fis‴—ges‴	
			moy. 1440 > fa $\sharp_5$—fis‴	

On voit donc:

1° que les valeurs de Rb sont plus élevées en français qu'en finnois;

2° que l'écart entre les deux prononciations est plus grand pour y que pour œ (pour œ l'intervalle entre les valeurs trouvées pour les deux langues est d'un demi-ton mineur, pour y il est compris entre une tierce mineure et une tierce majeure);

3° que l'intervalle de œ à y est plus grand pour le français (près d'une quarte diminuée) que pour le finnois (un peu moins d'un ton mineur).

Dans ces conditions, il paraît plus naturel d'admettre que Rb, pour i, correspond plutôt à la position la plus élevée des deux qui pourraient entrer en considération. On aurait alors pour la moyenne des dix ondes: Rb v = 2636 fa $\flat_6$—fes^{IV}, valeur donnée pourtant avec réserve. L'intervalle des valeurs de Rb pour é et i serait alors compris entre la tierce augmentée et la quarte, assez semblable à celui constaté pour œ et y.

[1]) Pipping, Zur Phonetik der finnischen Sprache, p. 204—205. Les notations de l'auteur se rapportent à la gamme tempérée de Scheibler; c'est pourquoi j'ai mis en regard les nombres de vibrations correspondants.

[2]) Pour abréger, je désigne ici par les termes: „le finnois“ et „le français“ les sons *parlés* dans la prononciation du sujet finnois étudié (M. Ekman) et dans ma propre prononciation.

[3]) J'ai marqué entre crochets la notation de M. Pipping, et ramené le chiffre correspondant à la gamme naturelle adoptée au cours du présent travail.

Voyelle í.

Sp	N° 1				N° 2				N° 3				N° 4			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	194	19.0	100.0	100	198	20.3	100.0	100	199	23.9	100.0	100	204	23.3	100.0	100
2	388	2.3	12.1	6	396	2.6	12.8	6	398	2.2	9.2	4	408	2.2	9.4	3
3	582	1.5	7.9	5	594	0.5	2.5	0	597	0.3	1.3	0	612	1.2	5.1	2
4	776	1.4	7.4	9	792	0.9	4.4	3	796	0.7	2.9	1	816	0.4	1.7	1
5	970	0.8	4.2	4	990	1.2	5.9	9	995	0.5	2.1	1	1020	0.6	2.6	2
6	1164	0.5	2.6	2	1188	0.8	3.9	6	1194	0.1	0.4	0	1224	0.8	3.4	4
7	1358	0.8	4.2	9	1386	0.2	1.0	0	1393	0.2	0.8	0	1428	0.7	3.0	5
8	1552	0.6	3.2	7	1584	0.6	3.0	5	1592	0.2	0.8	1	1632	0.3	1.3	1
9	1746	0.6	3.2	9	1782	0.4	2.0	3	1791	0.5	2.1	3	1836	0.7	3.0	8
10	1940	0.9	4.7	23	1980	0.2	1.0	1	1990	0.8	3.3	11	2040	0.9	3.9	13
11	2134	0.1	0.5	0	2178	0.1	0.5	0	2189	0.1	0.4	0	2244	0.4	1.7	3
12	2328	0.9	4.7	34	2376	0	0	0	2388	0.4	1.7	4	2448	0.6	2.6	9
13	2522	0.1	0.5	1	2574	0.2	1.0	2	2587	0	0	0	2652	0.1	0.4	1
14	2716	0.4	2.1	9	2772	0.7	3.4	25	2786	0.4	1.7	2	2856	0.4	1.7	6
15	2910	0	0	0	2970	0	0	0	2985	0.1	0.4	0	3060	0.5	2.1	8
16					3168	0.2	1.0	2	3184	0.3	1.3	3	3264	0.5	2.1	12
17					3366	0.2	1.0	3								
18					3564	0.4	2.0	14								
19					3762	0.1	0.5	2								

Sp	N° 5				N° 6				N° 7				N° 8			
	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I	v	p	P	I
1	210	13.5	100.0	71	213	14.2	100.0	79	213	15.2	100.0	100	216	20.1	100.0	100
2	420	3.1	23.0	15	426	1.5	10.6	4	426	2.0	13.2	7	432	2.6	12.9	7
3	630	0.8	5.9	2	639	1.1	7.7	4	639	0.1	0.7	0	648	1.2	6.0	3
4	840	0.7	5.2	3	852	0.6	4.2	2	852	0.2	1.3	0	864	0.2	1.0	0
5	1050	0.4	3.0	2	1065	0.6	4.2	4	1065	0 5	3.3	3	1080	0.6	3.0	2
6	1260	1.2	8.9	21	1278	0.6	4.2	5	1278	1.5	9.9	37	1296	1.2	6.0	13
7	1470	0.3	2.2	2	1491	0.9	6.3	15	1491	0.6	3.9	8	1512	0.6	3.0	4
8	1680	0.5	3.7	6	1704	0.8	5.6	14	1704	0.9	5.9	20	1728	0.8	4.0	10
9	1890	0.8	5.9	21	1917	0.8	5.6	22	1917	0.4	2.6	6	1944	0.5	2.5	6
10	2100	0.5	3.7	10	2130	0.7	4.9	18	2130	1.1	7.2	49	2160	0.7	3.5	11
11	2310	0.4	3.0	6	2343	0.4	2.8	6	2343	0.5	3.3	10	2376	0.1	0.5	0
12	2520	0.8	5.9	41	2556	0.4	2.8	9	2556	1.1	7.2	65	2592	0.6	0.3	15
13	2730	0.3	2.2	7	2769	0.2	1.4	3	2769	0.3	2.0	6	2808	0.2	0.1	2
14	2940	1.0	7.4	74	2982	0.8	5.6	47	2982	0.7	4.6	38	3024	0.9	4.5	39
15	3150	0.6	4.4	28	3195	0.1	0.7	1	3195	0,3	2.0	9	3240	0,4	2.0	7
16	3360	1.0	7.4	100	3408	1.0	7.0	100	3408	0.8	5.3	68	3456	0.9	4.5	54
17	3570	0.2	1.5	5												

Sp	N° 9				N° 10			
	v	p	P	I	v	p	P	I
1	216	18.0	100.0	100	225	18.3	100.0	100
2	432	1.2	6.7	2	450	2.3	12.6	7
3	648	0.6	3.3	1	675	1.1	6.0	3
4	864	1.0	5.6	5	900	1.0	5.5	5
5	1080	0.1	0.6	0	1125	0.4	2.2	1
6	1296	1.0	5.6	12	1350	0.7	3.8	6
7	1512	0.4	2.2	2	1575	0.5	2.7	4
8	1728	0.3	1.7	2	1800	0.2	1.1	1
9	1944	0.5	2.8	7	2025	0.2	1.1	1
10	2160	0.6	3.3	12	2250	0.5	2.7	8
11	2376	0.1	0.6	0	2475	0	0	0
12	2592	0.6	3.3	15	2700	0.6	3.3	14
18	2808	0.1	0.6	1	2925	0.1	0.5	1
14	3024	0.9	5.0	48	3150	0.4	2.2	10
15	3240	0.1	0.6	1	3375	0.1	0.5	1
16	3456	1.1	6.1	92	3600	0.8	4.4	47

Remarques. Les ondulations correspondant aux résonances supérieures sont plus petites que pour i, et les résultats doivent par suite être un peu plus incertains. La distribution des amplitudes montre une prédominance encore plus accentuée du son fondamental, le deuxième sp étant déjà très faible. Ceci pourrait indiquer que la résonance de l'arrière-bouche a encore baissé par rapport à i; on a vu que, pour i, elle pourrait être plus basse que pour les voyelles u, ú, y et ý.

Quant à la résonance buccale, elle se trouve, selon toute probabilité, plus haut que pour i, si on considère l'analogie de y et ý. Il est donc naturel d'en voir l'indication dans l'amplitude du 14e sp, qui presque partout domine sur les harmoniques voisins. Etant donné les chances d'erreur dans la mesure des amplitudes supérieures, il me semble inutile de faire un calcul barycentrique. On peut admettre comme vraisemblable que la valeur Rb est située aux environs de v = 2926 < sol $^{\flat}{}_{6}$—ges^{IV} (14 fois la moyenne du son fondamental, qui est pour ces dix ondes de v = 209). L'intervalle í : i serait alors 1.110, soit un ton mineur; l'intervalle ý : y est de 1.073, soit un peu plus d'un demi-ton majeur. Comme les valeurs obtenues pour i et í sont entachées d'une plus grande incertitude que celles fournies par l'analyse de y et ý, l'accord est en somme satisfaisant.

III. Conclusions.

Après avoir discuté en détail les résultats des analyses, le moment est venu de tenter une synthèse de ces résultats.

Les remarques faites dans le chapitre précédent ont montré qu'il n'a pas été possible, pour toutes les voyelles, d'aboutir à des résultats précis, et notamment de séparer l'une de l'autre les deux résonances inférieures, parfois les trois résonances en jeu. Les notes sur lesquelles ont été émises les voyelles ne sont pas toujours assez basses, et il a fallu faire parfois des réserves sur l'exactitude des valeurs trouvées pour les résonances.

Un fait de portée générale qui ressort des analyses est l'apparition fréquente, presque régulière, de résonances secondaires dont beaucoup représentent des sons combinatoires entre les résonances supérieures. On ne peut voir un effet du hasard ou d'erreurs de mesure dans des amplitudes qui se manifestent à des places où théoriquement on est en droit de les attendre, dès qu'on admet la possibilité de ces combinaisons de sons. Quant à établir les conditions de leur apparition ou de leur absence, c'est une tâche encore prématurée; les hypothèses qu'on pourrait faire sur des matériaux aussi peu nombreux appelleraient les plus expresses réserves, et n'offrent par suite aucun intérêt. Il m'a paru seulement qu'on pouvait utiliser ces résonances secondaires pour déterminer avec une plus grande approximation la position de résonances non isolables directement, et j'ai fait un usage étendu de cette méthode.

En employant le calcul barycentrique et la considération des résonances secondaires, j'ai essayé de fixer autant que possible les limites entre lesquelles on peut dans chaque

cas placer les diverses résonances, et j'ai indiqué pour chaque voyelle, comme position de la résonance, la moyenne arithmétique de ces valeurs limites. Ce procédé est évidemment critiquable, puisqu'il est possible, et dans certains cas vraisemblable que la valeur réelle est située plus près d'une des deux limites. Si j'ai, dans l'étude détaillée des ondes vocaliques, cherché à tirer de chacune tout ce qu'elle pouvait donner, il faut ici tenir compte de ces incertitudes, et ne pas prétendre, dans les résultats définitifs, à une précision qui serait illusoire.

L'analyse de mes voyelles a révélé, directement dans beaucoup de cas, indirectement dans d'autres, la présence de *trois* centres de résonance. Le centre inférieur ne se marque guère au delà du deuxième sp, et il est presque toujours situé entre les deux premiers. Dans les conditions les plus favorables (ã, a, á, o, è, ẽ) on a obtenu pour la position de ce centre des valeurs situées entre v = 216 (> la_2—a) et v = 299 ($ré♯_3$—dis'). Dans d'autres cas on a fixé une limite supérieure, plus ou moins éloignée, variant de v = 287 ($ré_3$—d') à v = 333 ($mi♯_3$—eis'). On peut donc dire que la position moyenne obtenue pour ce centre est située vers la limite entre les octaves 2 et 3, env. vers ut_3—c', valeur qui s'accorde en somme avec celle trouvée par M. Pipping.[1]) Mais il faut ajouter que toute détermination de ce centre inférieur effectuée dans ces conditions ne peut prétendre à une précision notable. L'intervalle entre p_1 et p_2 est en effet très grand, et les moindres variations dans la distribution des amplitudes amènent de grands écarts dans les résultats. Il faudra, comme le remarque M. Pipping, pour obtenir des valeurs plus précises, descendre beaucoup bas, si possible au-dessous de 100 v. à la seconde, de sorte que le centre de cette résonance se trouve reporté près du troisième sp. — C'est pourquoi je ne voudrais pas me prononcer encore sur l'hypothèse, en soi très plausible, qui attribue ce centre à la résonance de la cage thoracique. Tant que ce premier centre reste situé entre les deux premiers sp, et que les valeurs limites obtenues (216 et 299) diffèrent de plus d'une quarte, on ne saurait affirmer la fixité de cette résonance, conséquence qui découle de l'hypothèse de M. Pipping. La position de ce centre varie, et monte en général avec le son fondamental, dans les cas où on a pu la fixer avec quelque précision, comme il résulte du tableau suivant:

Voyelle	Son fondamental (moyennne)	Position du premier centre
ã	140	216
o	160	244
ẽ	181	283
è	185	287
á	191	299
a	194	277

C'est un résultat qui n'a pas lieu de surprendre, précisément parce que l'intervalle entre les deux (ou les trois) premiers sp est si grand que les variations du son fondamental

[1]) Zur Phonetik der finnischen Sprache, p. 204—205.

doivent produire de grandes variations dans les résultats du calcul; et l'on voit que l'écart entre les valeurs du son fondamental (140—191) et celles du premier centre (216—299) est à peu près le même. D'ailleurs la relation n'est pas absolument constante, puisque la valeur obtenue par l'analyse de a est inférieure à celle obtenue d'après l'analyse de ẽ. — Les présentes recherches autorisent aussi à dire qu'on ne constate pas de relation univoque entre la position du premier centre et le timbre, tandis que la position des autres résonances montre avec le timbre vocalique des relations évidentes et bien déterminées.

Laissant donc hors de compte ce premier centre dont la localisation n'est pas satisfaisante, je ne retiendrai, pour la classification des voyelles, que les deux résonances de l'arrière-bouche et de la bouche. Je donnerai d'abord un tableau d'ensemble des résonances vocaliques, en classant provisoirement les voyelles d'après les trois séries articulatoires usuelles:

1) voyelles antérieures non labialisées: è, ẽ, e, é, i, í;

2) voyelles antérieures labialisées: œ̀, œ̄, œ, ɵ, œ́, y, ý;

3) voyelles postérieures: a, á, ã, ò, õ, o, ó, u, ú.

Ce tableau contient, pour chaque résonance, l'indication des valeurs limites (éventuelles) et moyennes, et l'intervalle entre les valeurs moyennes de Rp et Rb.

Tableau général des résonances vocaliques.

Voyelle	Son fondam. (moyenne).	Résonance de l'arrière-bouche			Résonance buccale			Rapport Rb/Rp.
		Limite inférieure	Limite supérieure	Moyenne	Limite inférieure	Limite supérieure	Moyenne	
				I Voyelles antérieures non labialisées.				
è	185			725 { < sol $\flat_4$–ges''			1460 { < sol $\flat_5$–ges''	env. octave
ẽ	181			737 sol $\flat_4$–ges''			1301 { mi_5–mi $\sharp_5$, e'''–eis'''	7e mineure
e	195	533 ut $\sharp_4$–cis''	629 < mi_4–e''	581 > $ré_4$–d''			1644 la $\flat_5$–as''	< douzième
é	205	494 < si $\sharp_3$–his'	555 ré $\flat_4$–des''	528 < ut $\sharp_4$–cis''			1999 si $\sharp_5$–his'''	quatorzième
i	215			indéterm.			2636 fa $\flat_6$–fes^{IV} (?)	
í	209			"			2926 { < sol $\flat_6$–ges ^{IV}(?)	
				II Voyelles antérieures labialisées.				
œ̀	187	525 < ut $\sharp_4$–cis''	584 > $ré_4$–d''	554 ré $\flat_4$–des''			10^{17} < ut_5–c'''	> 7e mineure
œ̃	212	666 mi $\sharp_4$–es''	694 > fa_4–f''	681 fa_4–f''	1024 ut_5–c'''	1107 ré $_5$–des'''	1065 ut $\sharp_5$–cis'''	quinte augm.
œ	214	633 < mi_4–e''	676 < fa_4–f''	655 fa $\flat_4$–fes''			1278 mi_5–e'''	7e augm.
ə	203	580 $ré_4$–d''	649 > mi_4–e''	614 mi $\flat_4$–es''			1241 > mi $\flat_5$–es'''	env. octave
œ́	192	398 sol $\sharp_3$–gis'		[427 la_4–a''?]			1371 fa $_5$–f''	> douzième
y	248			indéterminable			1748 < la $\sharp_5$–ais'''	
ý	249			"			1877 { si $\flat_5$–si_5, b'''–h'''	sûrement plus de deux octaves
				III Voyelles postérieures.				
a	194	753 < sol_4–g''	806 > sol $\sharp$–gis''	768 sol_4–g''	1195 ré $\sharp_5$–dis'''	1248 { mi $\flat_5$–mi_5 es'''–e'''	1232 mi $\flat_5$–es'''	sixte mineure
á	191	764 sol_4–g''	810 { sol $\sharp_4$–la $\flat_4$, gis''–as''	< 787 { sol_4-sol $\sharp_4$, g''–gis''	1085 ut $\sharp_5$–cis'''	1146 < $ré_5$–d'''	> 1115 { > ré $\flat_5$–des'''	quinte dim.
ã	140	700 < fa $\sharp_4$–fis''	799 sol $\sharp_4$–gis''	750 { sol $\flat_4$–sol_4, ges''–g''	874 { la_4–la $\sharp_4$, a''–ais''	973 > si_4–h''	924 si $\flat_4$–b''	tierce
ɔ̀	198	534 ut $\sharp_4$–cis''	581 > $ré_4$–d''	558 > ré $\flat_4$–des''	957 < si_4–h''	971 > si_4–h''	964 si_4–h''	sixte augm.
o	160	606 > ré $\sharp_4$–dis''	650 > mi_4–e''	628 > mi $\flat_4$–es''	950 < si_4–h''	995 < si $\sharp_4$–his''	972 { si_4–ut $\flat_5$, h''–ces''	quinte augm.
õ	182			[364 sol $\flat_3$–ges']			[600? ré $\sharp_4$–d'']	
ó	161			[322 mi_3–e']	631 < mi_4–e''	658 fa $\flat_4$–fes	644 mi_4–e''	octave?
u	242			indéterminable	931 > si $\flat_4$–b''	1034 > ut_5–c'''	972 > si_4–h''	
ú	223			"		755 < sol_4–g'' (?)		

Une question qui se pose d'abord à propos des voyelles francaises est celle du timbre des voyelles nasales, et des rapports entre ces voyelles et les voyelles orales les plus voisines. Les analyses n'ont pas révélé, outre les trois centres communs à toutes les voyelles, de résonance spéciale qu'on puisse attribuer à l'influence de la cavité nasale. Si on considère les deux centres Rp et Rb, la comparaison de ã avec a et á, et de ẽ avec è montre que Rp occupe sensiblement la même position, mais que Rb, pour les voyelles nasales, est plus basse que pour les voyelles orales. La comparaison de $\tilde{\text{œ}}$ avec œ̀ et de õ avec ò ou o montre, il est vrai, des résultats différents: $\tilde{\text{œ}}$ a la même résonance buccale que œ̀, et une valeur plus élevée pour Rp; pour õ les deux résonances sont plus basses que pour ò et o. Mais la valeur de Rp obtenue pour œ̀ semble suspecte, et, quant à õ, on conçoit que l'abaissement du voile du palais, combiné avec l'élévation de la langue dans la région vélaire, modifie la résonance du pharynx plus que pour les autres voyelles nasales. Je rappelle enfin que les matériaux du présent travail sont encore peu nombreux et laissent encore trop de place aux hasards d'articulation. On peut en tout cas dire que les voyelles nasales se distinguent surtout par l'abaissement de la résonance buccale ($\tilde{\text{œ}}$ exception unique et peut-être accidentelle; cette voyelle correspond d'ailleurs plutôt à œ qu'à œ̀), tandis que la résonance de l'arrière-bouche est beaucoup moins influencée par les mouvements du voile.

Si l'on veut tenter une classification des voyelles d'après leur timbre, il faut tenir compte des deux résonances de la bouche et de l'arrière-bouche. Comme les valeurs trouvées pour Rp sont beaucoup moins variables que celles de Rb, le plus simple est encore d'essayer de constituer des groupes vocaliques d'après les valeurs de Rp. On obtient alors la classification suivante:

Série I. Résonance du pharynx ut $\flat_4$—ut $\sharp_4$ ges″—gis″.

ã Résonance buccale si $\flat_4$, b″.
á „ „ ré $\flat_5$, des‴.
a „ „ mi $\flat_5$, es‴.
ẽ „ „ mi—mi $\sharp_5$, e‴—eis‴.
è „ „ $<$ sol $\flat_5$, ges‴.

L'écart entre Rp et Rb croît de la tierce (ã) à l'octave (è).

Série II. Résonance du pharynx mi $\flat_4$—fa_4, es″—f″.

o résonance buccale si_4—ut $\flat_5$, h″—ces″.
$\tilde{\text{œ}}$ „ „ ut $\sharp_5$, cis‴.
d „ „ $>$ mi $\flat_5$, es‴.
œ „ „ mi_5, e‴.

L'écart entre Rp et Rb croît de la quinte augmentée à l'octave environ.

Série III. Résonance du pharynx ré $\flat_4$—ré_4, des″—d″.

ò résonance buccale $>$ si_4, h″.
œ̀ „ „ ut_4—ut $\sharp_5$, c‴—cis‴.

e résonance buccale $>$ la $\flat_5$, as‴.
é „ „ si $\sharp_5$, his‴.

L'écart de Rp à Rb croît de la sixte augmentée à près de deux octaves.

Série IV. Résonance du pharynx mi_3—la_3 e′—a′.

ó résonance buccale $ré_4$, d″.
ó „ „ mi_4, e″.
œ „ „ fa_5, f‴.

Série V. Résonance du pharynx indéterminée, sans doute vers le bas de la 3e octave.

u résonance buccale $>$ si_4 — h″.
ú „ „ $<$ sol_4—g″.
y „ „ $<$ la $\sharp_5$, ais‴.
ý „ „ $>$ si $\flat_5$—si_5, b‴—h‴.
i „ „ vers fa $\flat_6$—fes^{IV}.
í „ „ vers sol $\flat_6$—ges^{IV}.

Si on examine ces séries, on constate qu'elles présentent une certaine unité au point de vue articulatoire. La première se compose de voyelles non labialisées et qui ont la position de la langue la plus basse; la seconde ne comprend que des voyelles labialisées de position moyenne; la quatrième des voyelles labialisées de position élevée, et la cinquième les voyelles pour lesquelles l'élévation de la langue atteint son maximum. La troisième série n'offre pas la même unité, car elle comprend des voyelles labialisées basses et deux voyelles non labialisées moyenne et haute. Mais il est possible que la continuation de ces recherches fasse disparaître cette série qui se fondrait par exemple dans la seconde et la quatrième.

S'il en était ainsi, on aurait quatre groupes: voyelles basses non labialisées, voyelles basses labialisées et voyelles moyennes; voyelles hautes; voyelles supérieures, caractérisés chacun par une résonance pharyngienne à peu près identique, cette résonance baissant graduellement du premier au dernier groupe. On aurait ainsi une classification articulatoire divisée surtout dans le sens vertical. — Mais, dans l'état actuel de mes recherches, il n'est pas possible de pousser aussi loin le schématisme. Je dois m'en tenir aux cinq séries indiquées plus haut, qui rentrent assez bien dans la division ci-dessus.

Il est intéressant de comparer les résultats précédents avec ceux obtenus par d'autres auteurs pour des voyelles *françaises.* La comparaison avec des voyelles d'autres langues, utile dans des recherches théoriques sur la nature des voyelles, perd de son importance quand on ne peut indiquer la correspondance des impressions auditives produites par ces voyelles. Il suffira d'ailleurs de noter que la classification ci-dessus concorde en somme avec celle de M. Pipping pour les voyelles finnoises.

Pour le français, les seules données qui puissent servir de terme de comparaison sont les déterminations des „résonances caractéristiques“ effectuées par M. l'abbé Rousselot et

quelques-uns de ses élèves au moyen de diapasons, puis d'un tube de résonance de Quincke. On trouvera dans les travaux de M. Rousselot des indications détaillées sur la technique opératoire et sur les résultats [1]). M. Rousselot donne pour chaque voyelle une seule note caractéristique. Comme le diapason ou le tube sont tenus devant l'orifice buccal, il est tout naturel de penser que la note indiquée est celle de la résonance buccale. J'ai réuni dans le tableau ci-dessous les valeurs de Rb selon mes analyses (P) et celles de la résonance caractéristique selon M. Rousselot (R) d'après ses diapasons; les valeurs obtenues avec le tube de résonance sont identiques, ou ne diffèrent que de quelques vibrations.

Voyelle	P	R	
è	1460	1668	
ẽ	1301	1348	
e	1644	1596	
é	1999	1824	
i	2636 (?)	2736	
í	2926 (?)	3648	
a	1232	1026	
á	1115	912	
ã	924	918	
ò	964	798	
õ	600 (?)	690	
o	972	684	
ó	644	456	
u	972	342	
ú	< 755 (?)	228	
æ̀	1046	2280	(=*è* + *á* 1368 + 912)
æ̃	1065	1352	
œ	1248	2364	(=*e* + *ò* 1596 + 768)
ə	1278		
œ́	1371	2394	(=*e* + *o* 1710 + 684, autre nuance de *e*)
y	1748	2280	(=*é* + *ó* 1824 + 456)
ý	1877	3078	(=*i* + *u* 2736 + 342).

Les divergences entre les deux séries sont souvent énormes, et dépassent parfois l'octave. Il n'y a d'accord (si on considère que les valeurs de la colonne P sont expressément données comme approximatives) que pour *ã*, *ẽ*, *è*, *e*, *i* (et à la rigueur encore *é*, vu la différence des prononciations). C'est un résultat qui a lieu de surprendre, et dont il faut essayer de trouver la cause.

Les divergences de prononciation (M. Rousselot est du Haut-Angoumois, moi de Lorraine) ne peuvent rendre compte de tous les écarts; car les chiffres trouvés par M. Laclotte

[1]) Rousselot, Principes (II) p. 743 sqq (diapason), p. 787 (tube de résonance).

(d'Agen, dans le Midi de la France) diffèrent très peu de ceux donnés par M. Rousselot [1]). D'ailleurs M. Rousselot, qui a étudié les variations dialectales de la résonance caractéristique de *á*, indique pour la Lorraine la valeur 907, très voisine de la sienne (912), mais fort éloignée des 1115 vibr. que je trouve.

Mais cet exemple fournit l'explication d'une partie au moins des différences. Selon M. Rousselot, *á* lorrain a pour résonance caractéristique v = 907. Mes analyses montrent deux résonances en contact, auxquelles le calcul attribue les valeurs approximatives Rp = 787, Rb = 1115. La moyenne de ces deux valeurs est de 951. Comme les valeurs ci-dessus sont les moyennes de valeurs-limites, et qu'elles sont par suite incertaines, on voit que le chiffre 907 pourrait très bien être la moyenne entre les deux résonances supralaryngiennes. Il est d'ailleurs naturel que, dans l'articulation de *á* (bouche très ouverte, faible rétrécissement vélaire), les deux résonances puissent agir sur l'appareil employé.

Il en est de même pour *a*: la valeur trouvée par M. Rousselot pour sa prononciation (1026) est encore sensiblement à la moyenne (1000) entre les valeurs que je trouve pour Rp = 768 et Rb = 1232; de même encore pour *ò* la valeur 798 (R) est voisine de la moyenne (761) entre Rp = 558 et Rb = 964. — Dans d'autres cas, comme pour *o*, le chiffre donné par M. Rousselot correspond plutôt à la valeur que je trouve pour Rp, non pour Rb.

Mais ces considérations n'expliquent pas comment M. Rousselot trouve des valeurs supérieures pour *y* p. ex. de près d'une quarte, et pour *ý* d'une sixte à celles que me fournissent mes analyses. Même désaccord du reste avec les chiffres obtenus p. ex. par M. Pipping pour *y* et pour *i* [2]), où la résonance buccale reste bien au-dessous des chiffres de la colonne R dans le tableau précédent. Pour les *y* et pour *í*, on peut penser à une confusion avec des résonances secondaires au-dessus de Rb: celles-ci n'auraient pas besoin d'une forte amplitude pour prédominer par leur intensité sur la résonance buccale proprement dite; mais on ne rend pas encore compte de tous les écarts.

Une autre explication qu'on peut invoquer, c'est que, dans mon travail, les sons étudiés sont des voyelles parlées dans des mots, et que généralement, dans les recherches entreprises à l'aide de diapasons et de tubes de résonance, on étudie des voyelles soutenues longtemps, donc en principe chantées. Or les résonances des voyelles parlées et des voyelles chantées sont un peu différentes; en outre on tend facilement, dans des expériences de ce genre, à une prononciation idéale qui n'est pas absolument celle du langage parlé ordinaire.

Mais cette remarque ne suffit pas non plus à expliquer les divergences restantes [3]). Il faut examiner le système en lui-même. Ce qui frappe, c'est que les résultats offrent une régularité remarquable dans la constitution du système vocalique. Il y a des rapports simples

---

[1]) Rousselot, Principes, l. cit.

[2]) Il n'est pas fait de distinction, dans le travail de M. Pipping, entre des nuances de timbre analogues à celles qui séparent *y* et *ý*, *i* et *í*.

[3]) Il faudrait aussi, comme le remarque M. Struycken: Appareil du dr S. pour la photographie des vibrations sonores (Revue de phonétique, vol. 2, 1912, p. 145), tenir compte de la différence d'action des diapasons et de la plaque du phonographe. Mais les études manquent encore sur ce point.

entre les caractéristiques des voyelles, et ces résonances s'ordonnent en gammes. On a par exemple la série suivante formant une suite ininterrompue de quintes (et par suite d'octaves):

ú	u	ó	o	á	è	é	i	í
228	342	456	684	912	1368	1824	2736	3648.

D'autre part la caractéristique des voyelles labialisées antérieures est la somme de caractéristiques de voyelles déterminées (indiquées dans le tableau ci-dessus).

Cette distribution absolument symétrique de voyelles formant des octaves avait déjà été indiquée, pour quelques-unes, par Helmholtz et R. König. J'avoue que cette régularité même m'est suspecte, et que je crois la réalité beaucoup moins simple. Mais, n'ayant pas l'expérience des instruments employés, je ne puis entrer dans une critique plus approfondie des résultats. — Comme d'ailleurs les résultats numériques du présent travail sont surtout des pierres d'attente, il est probable que la continuation de mes recherches réduira encore le nombre des divergences. Ce qui maintenant est nécessaire, c'est d'abord de reprendre systématiquement les voyelles étudiées en variant la hauteur et l'intensité. C'est la tâche que je me propose d'aborder dans une nouvelle série de ces recherches expérimentales.

La planche jointe au travail donne des spécimens des courbes obtenues, les numéros des ondes renvoyant aux tableaux ci-dessus. Il a été nécessaire, pour l'exécution de cette planche, de repasser les traits originaux, qui y ont perdu en finesse.

Spécimens des ondes vocaliques analysées
(grandeur naturelle).

è n° 5

ẽ n° 3

e n° 5

é nos 10, 7

œ nos 4, 5

œ̃ n° 7

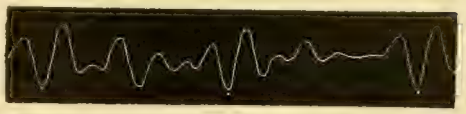
œ nos 7, 4

ə nos 8, 6

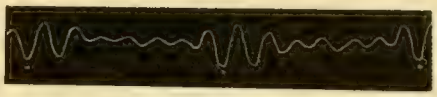
œ́ nos 4, 7

y nos 2, 1, 9

ý nos 2, 4
et 7, 8


a nos 9, 6

á nos 7, 8


ã nos 2, 3

ò nos 9, 10

o nos 8, 9

õ nos 9, 5

ó nos 9, 6

u nos 8, 10, 4

ú nos 7, 1, 5

i nos 3, 7

í nos 7, 1

ACTA SOCIETATIS SCIENTIARUM FENNICÆ
TOM. XLII. N:o 3.

STUDIEN ÜBER

DIE FUNKTION DES TROMMELFELLS

VON

HUGO PIPPING.

HELSINGFORS 1913,
DRUCKEREI DER FINNISCHEN LITTERATURGESELLSCHAFT.

MARINE BIOLOGICAL LABORATORY

I. Über die Einwirkung des Trommelfells auf die Abhängigkeit der Klangfarbe von den Phasen.

Die Frage vom Einfluss der Teiltonphasen auf die Schallfarbe eines Klanges wurde zuerst von Helmholtz untersucht und besprochen. Die betreffenden Ausführungen findet man in einem Vortrag mit dem Titel 'Die Klangfarbe der Vocale', gedruckt in den Gelehrten Anzeigen der k. bayerischen Akademie der Wissenschaften. Sitzung vom 2. April 1859, Bulletins vom 18. 20. und 22 Juni 1859, und in der 'Lehre von den Tonempfindungen', 4. Aufl. S. 194—207. Mit seinem Vokalapparat, dessen Konstruktion in den betreffenden Schriften beschrieben wird und als bekannt dürfte vorausgesetzt werden können, hat Helmholtz Klänge zusammengestellt, deren Teiltonphasen bei konstanter Amplitude verändert werden konnten. Dieses Ziel liess sich auf verschiedenen Wegen erreichen.

Verschiebung der Phase eines Teiltones wird sowohl durch Umkehrung des auf die betreffende Gabel wirkenden elektrischen Stromes als auch durch Verstimmung des entsprechenden Resonators bewirkt. Durch zweckmässige Kombination beider Mittel konnten die gegenseitigen Phasenstellungen zweier Töne in mannigfacher Weise verändert werden. Die Verstimmung des Resonators gab allerdings eine Abschwächung des betreffenden Tones, aber da der Abstand zwischen den Gabeln und den Resonatoren sich verändern lässt, konnte stets dafür gesorgt werden, dass die relative Stärke der gleichzeitig hervorgebrachten Töne unverändert blieb.

Veränderung der Phasen konnte auch durch Belastung einer der Stimmgabeln hervorgebracht werden, und in diesem Falle war die Verschiebung im Vibrationsmikroskop sichtbar.

Bei diesen Versuchen hat Helmholtz gefunden, 'dass die Klangfarbe des musikalischen Theiles eines Klanges nur abhängt von der Zahl und Stärke der Theiltöne, nicht von ihren Phasenunterschieden.'[1] 'Es war',

[1] Tonempfindungen[4] S. 205.

sagt Helmholtz,[1] 'für den Klang immer vollständig gleichgültig, ob ich einzelne Partialtöne durch unvollständige Oeffnung der Röhren, oder durch deren Entfernung von den Stimmgabeln abschwächte, — — —'. Da die Abschwächung durch unvollständige Öffnung der Röhren mit Phasenveränderung verbunden ist, nicht aber die Abschwächung durch Entfernung der Röhren von den Stimmgabeln, schien es, als wäre das Problem endgültig gelöst worden.

Wenig Gewicht hat Helmholtz auf einige Ausnahmen seiner Regel gelegt, indem er sie für im Ganzen nur scheinbar hielt. Ich möchte hier ein paar Äusserungen von Helmholtz wörtlich zitieren.

In dem Vortrag 'Die Klangfarbe der Vocale', a. a. O. Sp. 555 f. heisst es:

'Indessen muss ich gleich bemerken, dass scheinbare Ausnahmen vorkommen. Es können sich bei hinreichend starken Tönen Combinationstöne einmischen, die je nach den Phasenunterschieden die primären Töne theils schwächen, theils verstärken, sodass dadurch auch Unterschiede der Klangfarbe eintreten. Hier glaube ich aber neben den übrigen Erfahrungen die Erklärung festhalten zu dürfen, dass der Klangunterschied eben nur von dem Unterschiede der Tonstärke bedingt ist, welcher letztere aber unter solchen Verhältnissen vom Phasenunterschiede abhängt.'

'Ferner möchte ich den ausgesprochenen Satz vorläufig wenigstens noch einschränken auf die unteren, in der Scala weit auseinanderliegenden Nebentöne bis etwa zum 6. oder 8ten. Die höheren Nebentöne geben Dissonanzen mit einander und Schwebungen; und wenn eine Menge solcher schwebenden Tonpaare zusammenwirken, wird es für die Empfindung wahrscheinlich nicht gleichgiltig sein, ob die Pausen aller dieser Schwebungen zusammenfallen oder nicht.'

Tonempfindungen [4], S. 207 sagt Helmholtz:

'Eine scheinbare Ausnahme von dieser Regel muss hier erwähnt werden. Wenn man die Gabeln B und b nicht ganz rein stimmt, und durch Streichen oder Anschlagen in Schwingung bringt, so hört ein aufmerksames Ohr ganz schwache Schwebungen, die als kleine Veränderungen der Tonstärke und der Klangfarbe erscheinen. Diese Schwebungen hängen allerdings damit zusammen, dass die schwingenden Gabeln nach einander in verschiedene Phasenunterschiede gelangen. Ihre Erklärung wird bei den Combinationstönen gegeben werden, und es wird sich dort zeigen, dass auch diese kleinen Veränderungen der Klangfarbe auf Veränderungen der Tonstärke eines der Töne zurückgeführt werden können.'

In dem Kapitel 'Die Schwebungen der Combinationstöne', S. 325—328 setzt Helmholtz auseinander, dass der durch den Zusammenklang vom Grundton und der

[1] Tonempfindungen [4] S. 204 f.

verstimmten Oktave erzeugte Differenzton mit dem Grundton Schwebungen hervorbringt, aber ich habe dort keine Behandlung des Klangfarbenwechsels bei dem betreffenden Intervalle gefunden. Wer Helmholtz' Gedanken über diesen Gegenstand wirklich kennen lernen will, muss in einem Aufsatz in Poggendorff's Annalen nachschlagen.[1] Was Helmholtz hier über diesen Gegenstand sagt, ist, soweit ich gefunden habe, fast allen denen entgangen, welche den Einfluss der Phasen auf die Klangfarbe behandelt haben, und muss deshalb hier wiederholt werden. Es heisst a. a. O.:

'Nimmt man z. B. zwei Gabeln, die genau eine Octave mit einander bilden, und verstimmt die höhere um so viel, dass sie in der Sekunde eine Schwingung mehr macht als vorher, so hört man beim Zusammenklingen beider Gabeln in jeder Sekunde eine Schwebung. Diese Schwebung giebt sich dem Ohre mehr durch einen Wechsel der Klangfarbe, als durch wechselnde Stärke des Tons zu erkennen. Es klingt ungefähr wie U-E-U-E-U-E u. s. w. Während also die beiden zusammenklingenden Töne zu Anfang und Ende der Sekunde einen gewissen sinnlichen Eindruck *A* hervorbringen, bringen sie in der Mitte der Sekunde einen anderen sinnlichen Eindruck *B* hervor. Eine leicht anzustellende Untersuchung der Bewegungsform der Lufttheilchen zeigt nun, dass der Eindruck *B* in der Mitte der Sekunde einer Form der Schallwellen entspricht, welche das negative Abbild derjenigen ist, die zu Anfang und zu Ende der Sekunde den Eindruck *A* hervorbringt. Fallen z. B. die positiven Maxima des höheren Wellenzuges zu Anfang und Ende der Sekunde abwechselnd auf die positiven und negativen Maxima des tieferen Wellenzuges, so sind es in der Mitte der Sekunde die negativen Maxima des ersten die mit den Maximis des zweiten zusammenfallen, und die zweite Wellencurve bekommt von einem negativen Maximum angefangen ganz dieselbe Gestalt aber entgegengesetzte Lage, wie die erste Wellencurve von einem positiven Maximum angefangen. *Daraus geht also hervor, dass das Ohr von entgegengesetzt gerichteten, aber gleich grossen Luftbewegungen ungleich afficirt wird.*'[2]

Wenn auch nicht *expressis verbis* ausgedrückt, liegt in Helmholtz' Darstellung folgender Gedanke angedeutet:

In dem betreffenden Falle wurde der Klangfarbenwechsel vom Phasenwechsel nicht direkt verursacht, wohl aber indirekt, indem Luftschwingungen, welche sich nur in Bezug auf die Phasen von einander unterscheiden, von dem asymmetrisch vibrierenden Trommelfell[3] *in so verschiedener Weise deformiert wurden, dass die Proportion*

[1] Helmholtz, Ueber Combinationstöne. Annalen der Physik und Chemie. Leipzig 1856. Bd 175 = Bd XCIX = Vierte Reihe. Bd IX. S. 536—537.

[2] Von mir kursiviert.

[3] Es war auf der Seite 536 gerade von der Asymmetrie des Trommelfells die Rede gewesen, und das betreffende Experiment wurde als Beweis für diese Asymmetrie aufgeführt.

zwischen den Teiltonamplituden nach der Deformation nicht länger in beiden Fällen dieselbe war.

Sollte Jemand meinen, dass ich aus Helmholtz' Darstellung zu viel herausgelesen habe, will ich nicht mit ihm darüber rechten. Ich bin gerne bereit, auch ohne die Stütze von Helmholtz' Autorität für die oben formulierte Deutung der Erscheinung die Verantwortung zu übernehmen. [1]

Wenn Helmholtz in den 'Tonempfindungen' S. 207 sagt, dass der in dem fraglichen Falle beobachtete Klangfarbenwechsel in der Lehre von den Kombinationstönen seine Erklärung finde, so wiederspricht dies kaum seiner Darstellung in den 'Annalen'. Es kommt so ziemlich auf dasselbe heraus, wenn man hier sagt:

'Die Asymmetrie des Trommelfells kann bei Schwingungen, welche sich nur in Bezug auf die Phasen unterscheiden, eine Differenzierung der Proportion zwischen den Amplituden hervorrufen'

oder wenn man sagt:

'Die Asymmetrie des Trommelfells erzeugt Kombinationstöne, [2] welche mit den primären Tönen Schwebungen hervorbringen können, wobei die Amplituden dieser primären Töne scheinbar schwanken müssen'.

Allerdings kommt mir die erste Formulierung einfacher vor, und ich meine, dass Helmholtz' zweite Behandlung des Klangfarbenwechsels bei der verstimmten Oktave gewissermassen einen Rückschritt bezeichnet.

Nach Sir William Thomson [On Beats of Imperfect Harmonies. Proceedings of the Royal Society of Edinburgh. Vol. IX. Nov. 1875 to July 1878. 1:st April 1878. S. 602—612.] S. 610 und nach L. Hermann [Pflüger's Archiv Bd 56. S. 483. Annalen der Physik und Chemie. 1896. Bd 294. N. F. Bd 58. S. 391] soll Helmholtz gemeint haben, dass in dem betreffenden Falle der zweite Teilton des tieferen Klanges mit dem Grundton des höheren schwebe. Aber in den 'Tonempfindungen', S. 207 verweist Helmholtz ausdrücklich auf seine Besprechung der Kombinationstöne, nicht auf die der schwebenden Obertöne. [3]

Die beim Zusammenklang von Grundton und verstimmter Oktave auftretenden Phänomene sind später auch von anderen Forschern als Helmholtz studiert worden.

Rudolph König [4] hat, wie Helmholtz, Schwebungen gehört — es traten

[1] Wir werden unten sehen, dass Lord Kelvin sich in derselben Richtung ausgesprochen hat.

[2] Helmholtz hat in der Asymmetrie der schallleitenden Apparate und vor Allem in der des Trommelfells *eine* Quelle der Kombinationstöne gesucht. Siehe Annalen der Physik und Chemie a. a. O.; Monatsberichte der Berliner Akademie. 22. Mai 1856. S. 285. Tonempfindungen[4] S. 262 und 652.

[3] Vgl. die Bemerkung von Em. ter Kuile in Pflüger's Archiv. Bd 89. S. 341.

[4] Annalen der Physik und Chemie Bd 233. (CLVII). 6 Reihe VII. 1876. S. 188. Quelques Expériences d'Acoustique. Paris 1882. S. 99.

der Grundton und ihre Oktave abwechselnd hervor — will aber von der Annahme resultierender Zwischentöne nichts wissen, da man sie nicht höre. König will die Schwebungen aus den Figuren der Stösse dieser Intervalle direkt erklären.

Zum Teil ausführlicher als Helmholtz und König in den genannten Schriften hat a. a. O. Sir William Thomson [= Lord Kelvin] das betreffende Problem behandelt.

Hier möchte ich ein paar wichtige Punkte in Lord Kelvin's Darstellung hervorheben. Es wird Jedem sofort einleuchten, dass Lord Kelvin's Betrachtungsweise — ohne dass er es weiss — sich in den Hauptzügen mit Helmholtz' Darstellung in den 'Annalen' deckt.

In der zwischen S. 604 und S. 605 eingefügten Tafel giebt Lord Kelvin in der ersten Vertikalreihe Abbildungen der Kurven:

1. $y = \cos x + \frac{1}{4}\cos 2x$

2. $y = \cos x + \frac{1}{4}\cos(2x + 90°)$

3. $y = \cos x + \frac{1}{4}\cos(2x + 180°)$ [1]

4. $y = \cos x + \frac{1}{4}\cos(2x + 270°)$

In den Abbildungen dieser vier Kurven [2] finden wir vier Haupttypen der innerhalb der einzelnen Perioden kontinuierlich sich verändernden Schwebungskurve, welche durch den Zusammenklang von Grundton und verstimmter Oktave erzeugt wird, wenn die Amplitude des Grundtones viermal so gross ist, wie die der Oktave. Die Gleichungen 1, 2, 3 und 4 beziehen sich auf äquidistante Momente einer Periode.

Von ganz besonderem Interesse ist eine Vergleichung der Kurven 1 und 3. Sie sind untereinander vollkommen symmetrisch. Während in der Kurve 1 die Maxima der beiden konkurrierenden Tonbewegungen zusammenfallen, nicht aber die Minima, koinzidieren in der Kurve 3 die Minima, nicht aber die Maxima. Infolgedessen zeigt die Kurve 1 auf der positiven Seite hohe und scharfe Spitzen, während sie auf der negativen Seite ziemlich flach ist. In der Kurve 3 liegen die Verhältnisse umgekehrt.

Lord Kelvin liess nun zwei Stimmgabeln ertönen, von denen die höher gestimmte eine verhältnissmässig geringe Intensität hatte und ungefähr aber nicht ganz genau eine doppelt grössere Schwingungszahl als die tiefere. Er ist dabei zu der Überzeugung

[1] A. a. O. steht $\frac{3}{4}\cos(2x + 180°)$, was indessen nur ein Druckfehler sein kann.

[2] Vgl. unten Tafel I. Fig. 1.

gekommen, dass das Ohr die beiden Hälfte der Periode unterscheiden kann, und meint [S. 609], dass eine scharf gegipfelte und unten flache Kurve anders auf das Ohr einwirke als eine flach gegipfelte und unten scharf zugespitzte.

Die Analyse der Kurven 1 und 3 liefert indessen — von den Phasendifferenzen abgesehen — dasselbe Resultat. Sollte das Ohr also doch die Phasendifferenzen empfinden, obgleich Helmholtz' Versuche mit dem Vokalapparat das Gegenteil zu beweisen scheinen?

Den Ausweg aus diesem Dilemma hat Lord Kelvin meiner Ansicht nach angewiesen, aber — gerade wie vor ihm Helmholtz — in so knapper Form, dass spätere Forscher auf demselben Gebiete die volle Tragweite seiner Bemerkungen nicht eingesehen zu haben scheinen.

S. 610 sagt Lord Kelvin:

'Whatever may be the physiological theory by which the beats are to be explained, it is an interesting fact that the ear does distinguish, as it were, between push and pull on the tympanum in the manner illustrated by the preceding curves, — — —.'

Die Beobachtung, dass ein Stoss auf das Trommelfell anders wirkt als ein Zug, muss selbstverständlich mit dem asymmetrischen Bau dieser Membran in Zusammenhang gebracht werden.

Mit Rücksicht auf die Frage von dieser Asymmetrie verweise ich nicht nur auf die oben S. 4 zitierten Schriften Helmholtz' sondern auch auf Hensen, Physiologie des Gehörs [Hermann's Handbuch der Physiologie III. 2] Leipzig 1880. S. 46, und vor Allem auf Fr. Bezold. Experimentelle Untersuchungen über den Schallleitungsapparat des menschlichen Ohres. Archiv f. Ohrenheilkunde. Bd XVI. 1880 [= Über die funktionelle Prüfung des menschlichen Gehörorgans. Gesammelte Abhandlungen und Vorträge. Erster Band. Wiesbaden 1897. S. 1 ff.[1]].

J. J. Müller's Aufsatz 'Ueber die Tonempfindungen' in den Berichten der sächs. Ges. der Wiss., Math.-Phys. Classe, Bd XXIII, ist mir nicht zugängig gewesen, weil das hiesige Bibliotheksexemplar des betreffenden Bandes defekt ist.

Wie viel bedeutender die maximalen Exkursionen des Trommelfells sind als die maximalen Inkursionen, geht am besten aus den Untersuchungen Bezold's hervor.

Wenn Bezold S. 37 sagt:

'Mit einer genauen Übertragung der Schallwellenbewegung scheint es überhaupt schwer vereinbar, dass die Excursion des Leitungsapparates der Luftverdünnung ein geringeres Hinderniss entgegensetzen soll als die Inkursion der Luftverdichtung',

so ist dies zweifellos richtig. Aber ich halte es für verkehrt, die genaue Über-

[1] Auf diesen Aufsatz von Bezold hat mich Herr Prof. Rob. Tigerstedt aufmerksam gemacht.

tragung der Luftschwingungen durch den schallleitenden Apparat als ein Axiom hinzustellen.[1] Vielmehr haben wir Veranlassung nachzuforschen, ob nicht diejenigen Entstellungen der Schallwellen, welche durch den Bau der schallleitenden Organe wahrscheinlich gemacht werden, geeignet sind, rätselhafte Erscheinungen auf dem Gebiete der Schallwahrnehmungen zu erklären.

Wenn nun die beiden mit einander zu vergleichenden Schwingungsformen

$$1. \quad y = \cos x + \frac{1}{4}\cos 2x$$

$$3. \quad y = \cos x + \frac{1}{4}\cos (2x + 180°)$$

in der Weise deformiert werden, dass die positiven Ordinaten in einem kleineren Massstab wiedergegeben werden als die negativen, und die Kurven nachher analysiert werden, zeigt es sich, dass sich ihre gegenseitigen Abweichungen keineswegs auf Phasendifferenzen beschränken, sondern dass auch die relativen Amplituden der Teiltöne verschieden sind.

Wenn in den betreffenden Kurven die positiven Ordinaten mit 3 multipliziert werden, die negativen dagegen mit 4 — eine Deformation, welche nach den von Bezold gegebenen Zahlen nicht als übertrieben angesehen werden dürfte[2] — giebt die Fourier'sche Analyse [mit 48 Ordinaten] folgende Prozentzahlen für die Teiltöne der betreffenden Klänge:

	Kurve 1 (deformiert)	Kurve 3 (deformiert)
Amplitude des 1. Teiltones	79.51	73.66
„ „ 2. „	15.73	22.11
„ „ 3. „	2.14	1.88
Amplituden der Teiltöne 4—24 zusammengenommen	2.62	2.35
Summe	100.00	100.00

[1] Ich erinnere an Helmholtz' gegen Riemann gerichtete Bemerkung in Pflüger's Archiv I S. 2—3:

'Auch muss ich insoweit gegen seine Formulirung der Aufgabe des Gehörorgans Widerspruch erheben, als ich es durch die bekannten Thatsachen keineswegs für erwiesen halte, dass der Paukenhöhlenapparat völlig treu „die Druckänderung der Luft in jedem Augenblicke in constantem Verhältniss vergrössert auf das Labyrinthwasser überträge". Die Genauigkeit der Wahrnehmung fordert nur, dass jeder Ton von constanter Höhe immer wieder, so oft er vorkommt, eine Empfindung von gleicher Art und Intensität auslöse.'

Dass die Binnenmuskeln des Ohres die Wirkungen des asymmetrischen Baues des schallleitenden Apparates aufheben könnten, wie es Bezold zu meinen scheint, halte ich für unwahrscheinlich, obgleich ich natürlich zugebe, dass sie diesen Wirkungen eine Grenze stecken können.

[2] Es ist mir vollkommen klar, dass die von mir unternommene Deformierung der Kurven als äusserst *schematisch* bezeichnet werden muss; sie wird doch der vom Trommelfell bewirkten Deformierung ähnlich sein.

Man sieht, dass die Amplitude des zweiten Teiltones, verglichen mit der des ersten, in der Kurve 3 bedeutend grösser ist als in der Kurve 1.

In seiner 'Physiologie des Gehörs' S. 88, Fussnote, sagt Hensen mit Recht:

'Wir können jedoch von dem Labyrinth nur verlangen, dass es die Klangbewegung analysire, welche das *Trommelfell* ihm bringt, — —' [1]

Wenn die den Kurven

$$1. \quad y = \cos x + \frac{1}{4}\cos 2x$$

$$3. \quad y = \cos x + \frac{1}{4}\cos (2x + 180°)$$

entsprechenden Luftschwingungen verschiedene Klangwahrnehmungen hervorrufen, beruht dies offenbar in erster Linie darauf, dass der schallleitende Apparat des Ohrs das Verhältnis zwischen den Amplituden der Teiltöne gestört hat, und zwar wurde in dem einen Falle der zweite Ton benachteiligt, in dem anderen Falle begünstigt.

Helmholtz hat also ganz recht gehabt, wenn er behauptete, dass die Schwebungen zwischen dem Grundtone und dessen verstimmter Oktave keineswegs beweisen, dass das Labyrinth die Fähigkeit besitzt, die Phasen der Teiltöne zu empfinden.

Die Neigung des schallleitenden Apparates, den Phasenwechsel in Amplitudenwechsel umzuwandeln, stellt uns ohne Zweifel grosse Schwierigkeiten in den Weg, wenn es gilt, den Einfluss des Phasenwechsels auf das Labyrinth zu erforschen. Es verdient aber beachtet zu werden, dass in den klassischen Experimenten mit Helmholtz' Vokalapparat, diese Schwierigkeiten im Ganzen überwunden wurden. Zweifelsohne hat auch bei diesen Versuchen die Phasenstörung eine Amplitudenstörung bewirkt. Helmholtz ging ja gerade von der Theorie aus, dass diese beiden Arten von Störungen im Vokalapparat selbst mit einander fest verknüpft seien. Aber alle solche Störungen, nicht nur diejenigen des schallleitenden Apparates, wurden wieder aufgehoben, indem die Entfernung zwischen den Stimmgabeln und den Resonanzröhren so gewählt wurden, dass die einzelnen Töne, trotz des Phasenwechsels, in gleicher Stärke empfunden wurden.

Die Schwäche des Experimentes liegt vor allem in der Schwierigkeit, die Intensität der Empfindungen genau abzuschätzen.

Wir kehren jetzt zu den Versuchen Lord Kelvin's zurück.

Die von Lord Kelvin aufgestellten und abgezeichneten vier Hauptstufen der durch die verstimmte Oktave hervorgebrachten Schwebungskurve nämlich: [2]

---

[1] Vgl. auch die treffliche Darstellung von Em. ter Kuile in Pflüger's Archiv, Bd 89, S. 344 f.

[2] Der Koeffizient $\frac{1}{4}$ im zweiten Gliede der Reihen ist willkürlich gewählt worden um zu bezeichnen, dass die Amplitude des zweiten Tones geringer sein muss als die des Grundtones, wenn das Experiment gut gelingen soll.

1. $y = \cos x + \frac{1}{4}\cos 2x$

2. $y = \cos x + \frac{1}{4}\cos [2x + 90°]$

3. $y = \cos x + \frac{1}{4}\cos [2x + 180°]$

4. $y = \cos x + \frac{1}{4}[2x + 270°]$

zeigen u. A. folgende Eigenschaften.

Die Kurven 1 und 3 sind mit einander in der Weise symmetrisch, dass 1 in 3 verwandelt wird und umgekehrt 3 in 1, wenn die Vorzeichen aller Ordinaten geändert werden.

Die Kurven 2 und 4 sind mit einander in der Weise symmetrisch, dass 2 in 4 verwandelt wird und umgekehrt 4 in 2, wenn die Vorzeichen aller Abscissen geändert werden. [1]

Wir haben oben gezeigt, dass wenn die Excursionen des schallleitenden Apparates grösser sind als die Inkursionen, die Kurven 1 und 3 so deformiert werden, dass der Grundton in 1 prozentisch stärker wird als in 3.

Anders verhält es sich mit den Kurven 2 und 4. Wenn ihre Schwingungsform auf einen asymmetrisch vibrierenden Körper übertragen wird, werden allerdings beide deformiert, aber in beiden Fällen kommt dieselbe Reihe von Ordinaten heraus. Nach wie vor besteht zwischen 2 und 4 kein anderer Unterschied als derjenige, dass die Ordinaten in dem einen Falle von links nach rechts, in dem anderen von rechts nach links gelesen werden sollen. Nun ist es leicht zu zeigen, und ist schon von Hermann [a. a. O. S. 476 ff.] hervorgehoben worden, dass die Umkehrung der Abscissen an den Werten der Teiltonamplituden nichts ändert.

Die Übertragung der Kurven 2 und 4 auf ein asymmetrisch vibrierendes Medium bringt also keine Differenzierung der Amplitudenwerte zu Stande. Sie bleiben nach wie vor dieselben in 2 wie in 4.

Kurz gesagt, wenn das Labyrinth Amplitudenunterschiede empfindet aber keine Phasenunterschiede, und wenn der schallleitende Apparat asymmetrisch schwingt, muss das Labyrinth die Schwingungsformen 2 und 4 identifizieren aber die Schwingungsformen 1 und 3 auseinanderhalten.

Lord Kelvin's Resultate wurden am besten in folgenden Worten (a. a. O. S. 609) zusammengefasst:

[1] Vgl. die Darstellung Hermann's in Pflüger's Archiv 1894. Bd 56. S. 482 ff.

'*My experiments demonstrate that in every case the ear does distinguish the two halves of the period of each beat.*'

Dieses Resultat stimmt nun aufs vorzüglichste zu den oben gemachten Annahmen. Die eine Hälfte der Schwebung besteht aus einer Verschiebung von der Schwingungsform 2 bis zu 3 und dann zurück nach 4, welche Form von 2 nicht unterschieden werden kann. Die zweite Hälfte besteht aus einer Verschiebung von 4 zu 1 und dann zurück nach 2, welche Form mit 4 zusammenfällt.

Es ist mir nicht entgangen, dass neben der von Helmholtz und Lord Kelvin gegebenen, von mir jetzt näher entwickelten Erklärung eine konkurrierende Erklärung gegeben wurde, nämlich diejenige, welche Lord Kelvin und Hermann, wie ich glaube mit Unrecht, Helmholtz zugeschrieben haben. Nach dieser Meinung sollten die Schwebungen der verstimmten Oktave auf den Schwebungen des zweiten harmonischen Teiltones der tieferen Gabel mit dem Grundton des höheren beruhen. Die betreffende Ansicht hat neuerdings eine kräftige Stütze gefunden, indem Lindig [1] die Behauptung aufstellt, dass der Stimmgabelton *stets* von seiner Oktave begleitet ist.

Es ist keineswegs meine Absicht diesem Resultate entgegenzutreten. Ich glaube gerne, dass Lindig hier Recht hat, [2] und dass man mit Hermann und ihm eine Quelle der Schwebung in dem zweiten Teilton der tieferen Gabel zu suchen hat. Aber gewichtige Gründe scheinen mir dafür zu sprechen, dass daneben — und vielleicht vor Allem — die von Helmholtz und Lord Kelvin gegebene Erklärung in Anspruch genommen werden muss. Erstens scheint es mir undenkbar, dass die sehr stark hervortretende Asymmetrie des schallleitenden Apparates keine Amplitudenschwankungen der konkurrierenden Töne hervorbringen würde — die Theorie der Entstehung dieser Schwankungen ist ja klar und einfach — und zweitens giebt es Erscheinungen, welche durch die Helmholtz-Kelvin'sche Theorie ihrer Erklärung dürften näher gerückt werden können, während Hermann und Lindig sie nicht zu deuten wissen. Ich meine König's Versuche mit der Wellensirene. [3] König ist mit diesem Apparate zu dem Resultate gekommen, dass die Phasen der in der Luft vorhandenen Teiltonschwingungen einen gewissen Einfluss auf die Klangfarbe haben. Es ist gegen ihn eingewendet worden,

[1] Franz Lindig, Ueber den Einfluss der Phasen auf die Klangfarbe. Kieler Dissertation, gedruckt in Voorde 1902. Auf diese Arbeit sowie auf die Discussion der Phasenfrage bei Auerbach [Winkelmann's Handbuch der Physik. Zweite Auflage. Bd II. Leipzig 1909] hat mich Herr Dr J. Poirot aufmerksam gemacht.

[2] Vgl. jedoch einige Gegenbemerkungen von M. Meyer in den Annalen der Physik. Vierte Folge Bd XII. S. 889—892.

[3] R. König, Quelques Expériences d'Acoustique. S. 222 ff. Annalen der Physik und Chemie N. F. XIV. 1881. S. 374 ff. N. F. LVII. 1896. S. 339 ff. und 560 ff.

dass die Wellensirene nicht das vollkommenste leistet, so dass sie Störungen der Klangfarbe durch Phasenverschiebung vortäuschen könne.[1] Ich glaube indessen, dass man die Mängel der Wellensirene übertrieben hat, und dass hinter König's Versuchen mehr steckt, als man hat zugeben wollen. Gewisse Konzessionen macht ihm übrigens auch Hermann.[2]

Nachdem ich oben gezeigt habe, dass gewisse Arten von Phasenverschiebungen der Luftschwingungen, wegen der Asymmetrie des schallleitenden Apparates, in der dem Labyrinth mitgeteilten Bewegung Amplitudenstörungen herbeiführen müssen, scheint es nicht aussichtslos, König's Beobachtungen mit der Helmholtz'schen Lehre in Einklang zu bringen, ohne die Leistungsfähigkeit seiner Apparate zu verdächtigen. Ich hoffe sehr, dass Jemand, der Gelegenheit hat mit König's Apparaten zu arbeiten, auch nachforschen wird, was auf dem von mir vorgeschlagenen Wege zu erreichen ist.

Auch möchte ich darauf aufmerksam machen, dass Em. ter Kuile, dem die Ausführungen Hermann's in Pflüger's Arch. Bd 56 wohl bekannt waren,[3] nach zahlreichen sorgfältig ausgeführten Experimenten mit Stimmgabeln zu der bestimmten Überzeugung gekommen ist,[4] dass es 'wenn einige Töne sich zu einem Klang zusammenfügen, nicht ganz gleichgültig ist, welche Beziehung zwischen ihren Phasen besteht'. Wenn man von den hier vertretenen Ansichten ausgeht, hat dieses Resultat nichts befremdendes, indem die Phasenstörungen der Luftwellen in sehr vielen Fällen mit Amplitudenstörungen der im Labyrinth vorsichgehenden Schwingungen verknüpft sind.

Ich habe noch diejenigen Versuche über Phasenverschiebung und Klangfarbe zu besprechen, welche Hermann[5] mit dem neuen Edison'schen Phonographen gemacht

[1] L. Hermann, Pflüger's Archiv 1894. Bd 56. S. 468 ff. Annalen der Physik und Chemie N. F. LVIII. 1896. S. 394 ff.
M. Meyer, Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane XII. 291 ff.
C. Stumpf, Annalen der Physik und Chemie N. F. LVII. 1896. S. 677 ff.
Em. Ter Kuile, Pflüger's Archiv. Bd 89. S. 345—350.
Lindig, a. a. O. S. 7 f.
Auerbach, a. a. O. S. 271.

[2] Annalen der Physik und Chemie N. F. LVIII. S. 398 f. Andererseits behauptet Lasareff [Zeitschr. f. Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane Bd 45 B. S. 57 f.] an einer modifizierten Wellensirene keine Störungen der Klangfarbe beim Phasenwechsel gehört zu haben.

[3] Lindig's Dissertation erschien in demselben Jahre wie der Aufsatz von ter Kuile (wahrscheinlich etwas später als dieser), so dass sie von ter Kuile nicht berücksichtigt werden konnte.

[4] A. a. O. S. 425.

[5] L. Hermann, Pflüger's Archiv 1894. Bd 56. S. 476 ff.
„ Annalen der Physik und Chemie 1896. Bd 294. N. F. LVIII. S. 399 ff.

hat.[1] Durch zweckmässige Anordnungen hat Hermann Schallschwingungen teils mit Umkehrung der Abscissen, teils mit Umkehrung der Ordinaten hervorbringen können und hat bei diesen Umkehrungen keine Abänderungen der Klangfarbe beobachtet, obgleich Störungen der Phasen eintreten mussten.

Lindig hält Hermann's Versuche im Ganzen für beweiskräftig, kann aber doch ein Bedenken nicht unterdrücken. Lindig sagt S. 9:

'Nur wäre zu sagen, dass diese Versuche die Frage nicht an einem einfachen Falle entscheiden, wo alle Bedingungen klar auf der Hand liegen. Sie benutzen nicht bestimmte Phasenverschiebungen, die zu Regeln in unserer Macht läge, sondern wie einmal durch die Abscissen- oder Ordinaten-Umkehr die Phasen „durcheinander geworfen" werden (nach Herrn Prof. *Hermanns* eigenen Worten) so müssen wir sie hinnehmen, ohne etwa in systematischer Weise den allmählichen Uebergang studieren zu können.'

Auerbach bemerkt a. a. O. S. 271 gegen Hermann, dass bei seinen Versuchen keine exakte Phasenänderung sondern eine 'Phasenverwirrung' eintrete.

Em. ter Kuile[2] hat zu den betreffenden Versuchen folgende Bemerkungen gemacht:

'Hermann hat, insoweit als aus seinem Aufsatz hervorgeht, keine bestimmten Klänge mittelst des Phonographen studirt, die sich nur unterscheiden durch einen bekannten, grossen Unterschied in der Phasenbeziehung. Bei dem Versuche, wodurch die völlige Einflusslosigkeit der Phasenverhältnisse bewiesen werden soll, werden alle Phasen regellos durch einander geworfen; es ist meiner Meinung nach nicht einmal wahrscheinlich, dass die dadurch entstehenden Klänge auffallend von den ursprünglichen verschieden sein sollten. Einen auffallenden Unterschied kann man nur erwarten, wenn irgend ein Factor des Phasenverhältnisses das eine Mal in maximo, das andere Mal in minimo vorhanden ist.'

S. 422 betont ter Kuile, dass selbst bei mehr rationeller Anordnung der Experimente die Nebengeräusche des Phonographen es kaum gestatten, durch Versuche mit diesem Apparat sichere Resultate in Bezug auf etwaige Klangfarbenstörungen zu erzielen.

Es lässt sich also behaupten, dass ich nicht allein stehe, wenn ich kein grosses Gewicht darauf lege, dass Hermann beim Umkehren der Ordinaten am Phonographen keinen Unterschied der Klangfarbe zu beobachten im Stande war.[3] Man muss sich

[1] Ähnliche Versuche wurden schon früher mit dem älteren Phonographen ausgeführt und zwar von Fleeming Jenkin [nicht Jenkins!] und J. A. Ewing. Siehe hierüber König, Annalen der Physik und Chemie 1896. N. F. LVII. S. 562.

[2] Em. ter Kuile, Einfluss der Phasen auf die Klangfarbe. Pflüger's Archiv. Bd 89. S. 351.

[3] Dass die Umkehrung der Abscissen keinen Einfluss auf die Klangfarbe hat, das halte ich aus anderen Gründen für wahrscheinlich (siehe oben S. 9).

übrigens die Frage stellen, ob nicht Edison selbst einen Klangfarbenunterschied beim Umkehren der Ordinaten beobachtet hat. Der ältere Phonograph war so konstruiert, dass bei der Wiedergabe eines vom Apparat aufgenommenen Schalles die Ordinaten umgekehrt wurden. Am neuen Phonographen ist durch eine Hebelvorrichtung am Reproducer dieser Umkehrung vorgebeugt worden. Sollte der eminent praktische Erfinder des Phonographen eine solche Änderung aus rein teoretischen Gründen vorgenommen haben? Doch ist andererseits zuzugeben, dass die Hebelvorrichtung den Reproducer gegen Verstellungen weniger empfindlich machen dürfte und also, unabhängig von den Klangfarbenerscheinungen, einem rein praktischen Zwecke dienen kann.

Da Hermann in seiner Besprechung des Zusammenklanges von Grundton und verstimmter Oktave a. a. O. S. 482 ff. auf den Resultaten seiner Umkehrversuche am Phonographen weiter baut, und ich diesen Boden für schwankend halte, bin ich nicht verpflichtet, auf die betreffenden Ausführungen hier einzugehen.

Eins möchte ich noch mit Rücksicht auf Hermann's Ordinatenumkehrversuch betonen. Wenn er beweiskräftig wäre, würde man daraus schliessen müssen, dass zwischen Luft und Labyrinth keine Organe liegen, welche eine merkliche asymmetrische Deformation der zu übertragenden Schwingungen herbeiführen. Denn, wie man aus dem oben S. 7 gegebenen Beispiele sieht, kann es sein, dass bei asymmetrischer Deformation die Teilamplituden eines Klanges verändert ausfallen, wenn alle Ordinaten — vor der Deformation — ihr Vorzeichen wechseln. Gegen die Annahme einer symmetrischen Bewegung des schallleitenden Apparates sprechen aber der anatomische Bau desselben und die oben erwähnten Versuche Bezold's. Die Frage von der asymmetrischen Bewegung der schallleitenden Organe soll im folgenden Abschnitt dieser Abhandlung näher erörtert werden.

II. Experimente mit dem künstlichen Trommelfell des Hensen'schen Sprachzeichners.

Je grösser die Elongation einer asymmetrischen Vibration wird, desto mehr entfernt sich ihre Mittellage von der absoluten Ruhelage. Wenn die grösste positive Abweichung mit m bezeichnet wird und die grösste negative Abweichung mit pm. ist die Entfernung der Ruhelage vom Kulmen $= m$, die Entfernung der Mittellage vom Kulmen dagegen $\frac{m(1+p)}{2}$. Wo p von 1 verschieden ist, wächst mit m auch der Unterschied zwischen m und $\frac{m(1+p)}{2}$. Also muss die Mittellage eines asymmetrisch vibrierenden Körpers mit der Elongation schwanken, und diese Schwankungen müssen, wenn sie im geeigneten Tempo erfolgen, Töne erzeugen.

Helmholtz hat darauf aufmerksam gemacht, dass das Trommelfell wegen seines asymmetrischen Baues subjektive Kombinationstöne erzeugen könne. Seine Gesichtspunkte decken sich jedoch nicht mit den hier vertretenen. [1]

In seiner Physiologie des Gehörs, S. 88, Fussnote, sagt Hensen:

'Wir können — — — von dem Labyrinth nur verlangen, dass es die Klangbewegung analysire, welche das *Trommelfell* ihm bringt, und den Bau des letzteren haben wir nunmehr als so eigenartig erkannt, dass sich mit hoher Wahrscheinlichkeit behaupten lässt, es sei ihm eigenthümlich, eine Quote der Intensitätsschwankungen — — in Wellen der Combinationstöne umzuwandeln.'

Schwankungen der Indifferenzlage des Trommelfells, welche den Intensitätsschwankungen parallel verlaufen, sind von W. Köhler [2] beobachtet worden.

Köhler hat indessen behauptet, dass die von ihm beobachteten Schwankungen der Indifferenzlage des Trommelfells auf reflektorischen Bewegungen des musculus tensor tympani beruhen. Nun habe ich ähnliche Schwankungen an einer künstlich

[1] Siehe die S. 4, Fussn. 2 verzeichnete Litteratur.

[2] W. Köhler, Akustische Untersuchungen I. Diss. Berlin 1909. Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Bd 54. A. S. 241—289.

gebauten Membran gefunden, die keinen tensor hat. Es ist daher klar, dass Köhler's Darstellung einer Ergänzung bedarf. Wenn a priori zu erwartende, auf rein mechanischem Wege erzeugte Schwankungen der Mittellage am künstlichen Trommelfell beobachtet werden können, ist es wenig wahrscheinlich, dass sie am lebenden Trommelfell nicht zu Stande kämen.

Meine Versuche wurden mit Hensen's Sprachzeichner ausgeführt. Eine Beschreibung dieses Apparates gab Hensen in der Zeitschrift für Biologie Bd XXIII N. F. V. S. 291 ff. Von späteren Modifikationen ist vor Allem zu erwähnen, dass Hensen die Glassplitter am Schreibhebel durch einen konisch geschliffenen Diamanten ersetzte. [1]

In diesem Zusammenhange interessiert uns vor Allem die Konstruktion der Membran und die Befestigung des Schreibhebels. Die Membran aus Goldschlägerhaut ist trichterförmig, und der Hebel ist am *umbo* befestigt. In wesentlichen Punkten, wenn auch nicht in allen, liegt also Übereinstimmung mit dem Bau des Trommelfells und mit der Verbindung Trommelfell-Hammerstiel vor.

Ich habe mir nun die Aufgabe gestellt nachzuforschen, ob am *tympanum* des Sprachzeichners Schwankungen der Elongation eines Klanges mit Schwankungen der Mittellage verbunden seien. Da die Elongationen in gesprochenen Worten fortwährend wechseln, hatte ich Material genug in den Kurven, welche ich vor mehr als 16 Jahren herstellte, um die Phonetik der finnischen Sprache studieren zu können. [2]

Die Untersuchungen wurden in folgender Weise ausgeführt. Die Glasplatten, in welche die Kurven eingeritzt sind, wurden auf den Objekttisch des von Hensen konstruierten und von Ad. Zwickert verfertigten Schraubenobjektivmikrometers [3] gelegt und ihre Lage vermittels des zu diesem Zwecke konstruierten Schraubensystems so justiert, dass die Oberfläche möglichst horizontal lag und die Indifferenzlinie der Kurve mit der Achse derjenigen Mikrometerschraube annähernd parallel wurde, welche für die Ausmessung der Abscissen bestimmt ist. Nachher wurden durch Umdrehung der Abscissenschraube die Klangwellen der Reihe nach ins Gesichtsfeld gebracht, wobei ihre Maximal- und Minimalpunkte vermittels eines im Okular befindlichen Quadratnetzes abgelesen wurden.

Dieses Quadratnetz, welches Herr Staatsmechaniker Falck-Rasmussen mir geliefert hat, ist schon früher von mir [Zur Phonetik der finnischen Sprache S. 14 f.]

[1] Näheres hierüber bei Hugo Pipping, Zeitschrift für Biologie Bd XXVII. N. F. IX. S. 12 ff.

[2] Siehe Hugo Pipping, Zur Phonetik der finnischen Sprache. Mémoires de la Société Finno-Ougrienne XIV. Helsingfors 1899.

[3] Eine Beschreibung dieses Apparates findet man in der Zeitschrift für Biologie Bd XXVII. N. F. IX. S. 23 f.

beschrieben worden. Die Messungseinheit, das Zehntel eines Teilstriches, ist bei eingeschobenem Tubus $^4/_{41}$ μ, also nicht ganz $^1/_{10}$ μ. Die Linsen waren Leitz' Objektiv 9, Okular 5. Die Genauigkeit, welche bei dieser Messungsmethode erreicht werden kann, habe ich schon früher [a. a. O. S. 15 f., vgl. auch S. 6—9] geprüft. Es wird vielleicht doch angemessen sein, einige Beispiele wiederholter Messungen und dabei gewonnener Resultate zu geben.

Von den siebzehn ersten Wellen des Wortes *Houreet*, gesprochen von Herrn Ekman[1] wurden [bei ganz eingeschobenem Tubus] zwei Messungen gemacht, eine am 13. Dez. 1912, eine am 4. Jan. 1913. Das Kurvenbild lag nicht in beiden Fällen in derselben Gegend der Okularskala. Um die Resultate mit einander direkt vergleichbar zu machen, habe ich von den für die Mittellage gefundenen Werten willkürlich gewählte Konstanten abgezogen: in dem erstgenannten Falle 350, in dem zweiten Falle 276. Die Resultate waren:[2]

Erste Messung			Zweite Messung		
	Elongation	Mittellage		Elongation	Mittellage
Welle 1	10	— 1.0	Welle 1	10	— 1.0
„ 2	17	— 4.5	„ 2	16	— 3.0
„ 3	19	— 4.5	„ 3	17	— 3.5
„ 4	25	— 7.5	„ 4	26	— 7.0
„ 5	26	— 11.0	„ 5	25	— 10.5
„ 6	30	— 13.0	„ 6	31	— 14.5
„ 7	53	— 14.5	„ 7	52	— 15.0
„ 8	67	— 13.5	„ 8	69	— 13.5
„ 9	77	— 14.5	„ 9	77	— 15.5
„ 10	82	— 14.0	„ 10	86	— 16.0
„ 11	82	— 15.0	„ 11	85	— 15.5
„ 12	84	— 13.0	„ 12	86	— 15.0
„ 13	87	— 15.5	„ 13	88	— 16.0
„ 14	84	— 18.0	„ 14	86	— 19.0
„ 15	81	— 22.5	„ 15	83	— 20.5
„ 16	87	— 19.5	„ 16	85	— 18.5
„ 17	80	— 16.0	„ 17	79	— 16.5

[1] Siehe 'Zur Phonetik der finnischen Sprache'. S. 25, 39, 40, 89—92, 135—136.

[2] Einheit der Messung = $^4/_{41}$ μ.

Interessant ist auch ein Vergleich zwischen den Resultaten, welche ich in der 'Phonetik der finnischen Sprache' S. 142 f. für verschiedene Vokalwellen im Worte *Kuru* gefunden habe, und den jetzt gemachten Bestimmungen der Elongationen. Die Übereinstimmung ist eine sehr gute, obgleich ich damals in einigen Fällen keine direkte Bestimmung des höchsten und des tiefsten Punktes machte, sondern die Differenz zwischen der grössten und kleinsten für die Klangfarbenuntersuchung gemessenen Ordinate als Mass der Elongation benützte.[1] Wo ein Maximum oder ein Minimum zwischen zwei von den gemessenen Ordinaten fiel, musste der Wert der Elongation etwas zu gering ausfallen.

Die Resultate waren für den Diphthong der ersten Silbe in *Kuru:*[2]

	Frühere Messung	Neue Messung
Welle 6	16	16
„ 15	15	16
„ 29	35	34
„ 43	41	41
„ 56	43	43
„ 71	59	60
„ 83	55	55
„ 86	52	53
„ 89	33	33

Für die Elongation der Vokalwellen der zweiten Silbe in *Kuru* habe ich folgende Werte erhalten:

	Frühere Messung	Neue Messung
Welle 5	47	46
„ 10	61	62
„ 14	70	70
„ 17	70	69
„ 20	71	72
„ 28	45	44

Nur eine scheinbare Ausnahme macht die erste *u*-Welle der zweiten Silbe, wo ich früher die Elongation 28 angab, jetzt aber 20 ansetze. Nach meiner letzten Messung

[1] Siehe a. a. O. S. 231.

[2] Einheit der Messung = $^4/_{41}$ μ.

endet die erste negative Bewegung der ersten Welle mit dem Minimalpunkt 233. Dann folgt innerhalb einer Wellenlänge der Maximalpunkt 253. Das Ende der ersten und der Anfang der zweiten Welle zeigt — wenn die Wellenlänge von Minimum zu Minimum gerechnet wird — die Ordinate 226. Wenn man diese auf der Grenze zwischen den beiden ersten Wellen liegende Ordinate bei der Ausmessung der ersten mitrechnet, erhält man die Elongation 27, welche mit dem früher gefundenen Werte 28 gut übereinstimmt. Bei den jetzt gemachten Messungen habe ich indessen fast immer das tiefste Tal ganz zu der nachfolgenden Welle gerechnet. Als Anfang der Welle galt also der letzte Punkt vor dem Minimum, wo die Kurve ihre Indifferenzlinie schneidet. Wenn die Wellengrenze beim Minimum oder beim Maximum gezogen wird, giebt die Messung, wie aus dem gegebenen Beispiele hervorgeht, recht abweichende Resultate, dort wo die Elongation in rascher Veränderung begriffen ist.

Welches Prinzip ich in der 'Phonetik der finnischen Sprache' befolgte, kann ich nicht mehr mit Bestimmtheit sagen. An sich hat es auch wenig Interesse. Ich habe nur zeigen wollen, worauf es beruhen kann, dass die jetzt von mir gefundenen Elongationen *zuweilen* verhältnismässig viel von den älteren Werten abweichen, obgleich die Genauigkeit der Messung sicher beglaubigt sein dürfte.

Bei isolierten Messungen mit einem feinen Quadratnetz bieten die *Ablesungsfehler*[1] eine weit grössere Gefahr als die Messungsfehler im engeren Sinne des Wortes. Aber wo eine ganze Reihe von Wellen gemessen wird, giebt sich der Ablesungsfehler in der Regel durch eine auffallende Diskontinuität der Zahlenreihe zu erkennen. Und dort, wo die Mittelzahl von vielen aufeinanderfolgenden Bestimmungen berechnet wird, spielt ein vereinzelter Ablesungsfehler keine grosse Rolle.

Aus den oben verzeichneten Doppelmessungen, sowie aus anderen, die ich noch mitteilen könnte, liesse sich, nach der Methode der kleinsten Quadrate, der wahrscheinliche Fehler der gemachten Bestimmungen berechnen, aber eine solche Berechnung hat in dem vorliegenden Falle nicht die Bedeutung, welche man ihr auf den ersten Blick zuschreiben möchte. Es liegt nämlich eine Fehlerquelle vor, gegen welche die Messungsfehler ganz verschwinden, und die sich geltend macht, sobald die Messungen sich über eine ganze Reihe von Wellen ausdehnen — ausnahmsweise auch innerhalb kürzerer Strecken.

Obgleich der Sprachzeichner äusserst solide gebaut ist, gerät das von Säulen getragene Stück, an welchem der eigentliche Schreibapparat befestigt ist, doch zuweilen in Erschütterung, vor Allem wenn der Schlitten, auf welchem es ruht, in Bewegung

[1] Es kann Einem leicht passieren, dass man den Platz der Kurve im Netze richtig sieht, aber sich in Bezug auf die Nummer des betreffenden Teilstriches irrt.

gesetzt wird, aber zuweilen auch wohl sonst. Diese Erschütterungen bewirken natürlich ein Hinundhergehen der Indifferenzlinie. Gross sind diese Schwankungen allerdings nicht, aber sie sind, wie gesagt, ungleich grösser als die Messungsfehler. Zum Glück ist ihr Tempo in der Regel ein recht langsames.

Einige Messungen dürften am besten zeigen, wie schwer zu berechnen dieser Faktor ist.

Zunächst gebe ich ein Beispiel, wo er sich eigentlich gar nicht zu erkennen giebt.

In den Pausen vor und nach dem Worte *Kiuru*, gesprochen von Herrn Ekman, wurden folgende 14 Abscissen und Ordinaten gemessen:

Abscissen: Einheit μ	1600	1700	1800	1900	2000	2100	2200	12900	12950	13000	13050	13100	13150	13200
Ordinaten: Einh. $= {}^4/_{41}\,\mu$	286	285	285	285	285	285	286	285	285	286	284	285	285	285

Hier sind die Schwankungen verschwindend klein. Aber in den Pausen vor und nach dem Worte *Houreet*,[1] gesprochenen vom Herrn Nevalainen, finden sich dagegen recht bedeutende Schwankungen, wie aus folgender Tabelle hervorgeht.[2]

Abscissen: Einheit $= \mu$	Ordinaten: Einheit $= {}^4/_{41}\,\mu$	Abscissen: Einheit $= \mu$	Ordinaten: Einheit $= {}^4/_{41}\,\mu$	Abscissen: Einheit $= \mu$	Ordinaten: Einheit $= {}^4/_{41}\,\mu$	Abscissen: Einheit $= \mu$	Ordinaten: Einheit $= {}^4/_{41}\,\mu$
1483	365	3896	400	6230	418	7418	452
1845	374	4225	396	6298	421	7516	444
2000	375	4434	395	6413	424	7664	452
2537	382	4622	397	6579	425	7761	455
2660	378	4933	405	6695	430	7817	448
2753	383	5025	407	6815	435	7872	460
2825	385	5231	410	7012	445	7910	457
3087	387	5315	411	7084	448	7941	463
3160	385	5548	410	7156	452	7973	459
3387	391	5695	407	7182	453	7998	464
3565	396	5819	413	7276	450	8073	469
3738	397	5945	410	7314	446	8104	465
3824	398	6143	415	7372	455	8140	469

[1] Nicht dasjenige, von Herrn Ekman gesprochene *Houreet*, welches in meiner 'Phonetik der finnischen Sprache' analysiert wird.

[2] Einige von den mitgeteilten Messungen [diejenigen zwischen 23550 und 27200?] dürften sich auf die Pause während des *t*-Verschlusses beziehen.

Abscissen: Einheit = μ	Ordinaten: Einheit = $^4/_{41}$ μ	Abscissen: Einheit = μ	Ordinaten: Einheit = $^4/_{41}$ μ	Abscissen: Einheit = μ	Ordinaten: Einheit = $^4/_{41}$ μ	Abscissen: Einheit = μ	Ordinaten: Einheit = $^4/_{41}$ μ
8175	463	24100	385	25500	373	26900	370
8217	466	24200	385	25600	374	27000	370
8284	471	24300	383	25700	374	27100	365
8348	465	24400	384	25800	373	27200	365
8459	476	24500	384	25900	373	27766	364
8525	465	24600	384	26000	375	27882	357
8594	479	24700	384	26100	374	28000	360
8623	475	24800	381	26200	373	28100	354
8645	470	24900	380	26300	374	28200	348
23550	385	25000	380	26400	373	28400	339
23600	386	25100	377	26500	370	28600	331
23800	385	25200	376	26600	373	28800	322
23900	385	25300	374	26700	371	29000	307
24000	385	25400	374	26800	370	29200	300?

Dass die Schwankungen der Indifferenzlinie in dem zweiten Beispiele so sehr viel grösser waren als in dem ersten, hängt wahrscheinlich mit folgendem Umstande zusammen. Das Wort *Kiuru* wurde auf die betreffende Platte dreimal hinter einander geschrieben und es wurde das dritte *Kiuru* untersucht. Hier war der Apparat offenbar schon zur Ruhe gekommen nach den Erschütterungen, welche erzeugt wurden, als er in Gang gesetzt wurde. *Houreet* wurde in dem betreffenden Falle nur einmal aufgezeichnet und stand mehr vorne auf der Platte.

Aber auch dort, wo der Apparat schon eine Zeitlang in Bewegung gewesen ist, geht man selbstverständlich nicht sicher, denn es kann gar zu leicht passieren, dass der hineinsprechende den Apparat berührt, ohne es zu wissen und zu wollen. Und ich halte es nicht für ausgeschlossen, dass ein auf der Strasse vorüberfahrender Lastwagen messbare Erschütterungen verursachen kann.

Bei *Houreet* oben finden wir innerhalb einer Strecke von 27717 μ Schwankungen von $\pm$ 8.7 μ. An sich ist das nicht viel, aber bei der Genauigkeit, welche wir für unsere Zwecke verlangen müssen, ist es eine bedenkliche Fehlerquelle. Die grössten Fehler lassen sich jedoch dort eliminieren, wo die Schwankungen, wie es in der Regel der Fall ist, allmählich vor sich gehen, indem man die Neigung der Abscissenachse bestimmt und entsprechende Korrektionen in die Rechnung einführt. Bestimmungen der Neigung kann man nicht nur in den Pausen machen, sondern auch dort, wo Klangwellen aufgezeichnet worden sind. Wenn man zwei Wellen, deren Elongation dieselbe ist, mit ein-

ander vergleicht, wird es erlaubt sein anzunehmen, dass der Unterschied zwischen den beiden für die Mittellage gefundenen Werten die Neigung der Achse angiebt. Wenigstens dort, wo die beiden mit einander zu vergleichenden Klangwellen dieselbe Konfiguration haben, dürfte diese Annahme keine sehr grossen Irrtümer herbeiführen. Eine Korrektion von der zuletzt beschriebenen Art habe ich übrigens nur in einem Falle ausgeführt. Siehe S. 22 und Tabelle IX.

Auf alle Fälle ist es klar, dass *unter Umständen* der regelmässige Verlauf der Indifferenzlinie durch Erschütterungen des Apparates dermassen gestört werden *kann*, dass die Abhängigkeit der Mittellage von der Elongation verdeckt wird, wo sie vorhanden ist, und vorgetäuscht wird, wo sie eventuell fehlt. Aber dort, wo die Elongation wiederholt wechselt, und dieser Wechsel ausnahmslos oder fast ausnahmslos von entsprechenden Schwankungen der Mittellage begleitet ist, halte ich es für ausgeschlossen, dass dieser Parallelismus ein Werk des Zufalls wäre.

In allen von mir untersuchten Lauten zeigt sich ein auffallender derartiger Parallelismus, wenn die Elongation nicht durchweg geringer ist als 100 Messungseinheiten [Einheit $= {}^{1}{}'_{11}\,{}''$]. [1] Zuweilen tritt diese Erscheinung auch bei weniger ausgiebigen Elongationen deutlich hervor.

Die von mir untersuchten Worte waren folgende:

1. *Kiuru* 'Lerche', gesprochen von Herrn E. Ekman am 10 Dez. 1896 und in meiner 'Phonetik der finnischen Sprache' recht eingehend behandelt.
2. *Kiuru*, gesprochen am 6. Nov. 1896 von Herrn O. Nevalainen. Früher wurde diese Kurve nicht benützt, weil die zeitmessende Zungenpfeife unregelmässige Schrift gegeben hatte. Für meine jetzigen Zwecke ist die Kurve der Zungenpfeife entbehrlich.
3. *Houreet* 'Schwindel', gesprochen am 10. Dez. 1896 von Herrn E. Ekman und in meiner 'Phonetik der finnischen Sprache' behandelt. Diejenige Welle, welche dort als die erste im Diphtonge *ou* bezeichnet wurde, wird hier — ohne Angabe der Schallqualität — als N:o 4 bezeichnet.
4. *Houreet*, gesprochen am 6. Nov. 1896 von Herrn O. Nevalainen.

[1] In dem Worte *Satama*, gesprochen von Herrn Ekman, hat keine Welle eine grössere Elongation als 92 Einheiten. In der ersten Silbe, welche die grössten Elongationen zeigt, liessen sich noch Spuren einer regelmässigen Schwankung der Mittellage erkennen, in den übrigen Silben mit geringeren Elongationen schienen die Schwankungen regellos zu sein. Sie sind offenbar durch die Erschütterungen des Apparates verdeckt worden. *Satama* ist das einzigste von mir untersuchte Wort, für welches keine Messungsresultate hier mitgeteilt werden. Ich halte es für Verschwendung, die betreffenden Zahlen zu drucken. Sollte Jemand meinen, dass sich aus diesen Zahlen Argumente gegen meine Schlussfolgerungen zu holen seien, bin ich gerne bereit, ihm eine Abschrift meines Messungsprotokolls zuzusenden.

5. *Saadaan* 'man bekommt', gesprochen am 10. Dez. 1896 von Herrn E. Ekman und in meiner 'Phonetik der finnischen Sprache' behandelt.
6. *Satama* 'Hafen', gesprochen am 10. Dez. 1896 von Herrn E. Ekman und in meiner 'Phonetik der finnischen Sprache' behandelt.

Von *Satama* abgesehen werden meine Resultate unten in den Tabellen I—XI zusammengestellt. Die mitgeteilten Zahlen sind natürlich nicht direkt durch Ablesung gewonnen, sondern durch Bearbeitung des Materials. Worin diese Bearbeitung bestand, kann nur in grossen Zügen angegeben werden — für die Details wird sich kein Leser interessieren.

Wenn das Kurvenbild nach längerem Umdrehen der Abscissenschraube undeutlich wurde oder eine ungünstige Lage in der Okularskala bekam, mussten neue Einstellungen des Tubus oder des Objekttisches gemacht werden. Die Wirkung dieser Verstellungen musste dadurch aufgehoben werden, dass zu den nach der Verstellung bestimmten Werten der Mittellagen konstante Quantitäten addiert wurden.[1]

Wo die Schraubenachse mit der Abscissenachse einen merklichen Winkel bildete [in einem Falle fast 2 Minuten, sonst weniger als $^1/_2$ Minute], mussten die für die Mittellage gefundenen Zahlen entsprechend korrigiert werden. Da ich mir fast für jeden einzelnen Wellenanfang die Abscisse notiert hatte, liess sich diese Rechnung mit grosser Genauigkeit machen. Die Neigung der Abscissenachse gegen die Schraubenachse wurde nach der Lage und Gestaltung der Schriftlinie in der Gegend des Wortanfanges und des Wortendes beurteilt. In der Tabelle IX, welche nur einen kleinen Abschnitt des Wortes *Houreet* enthält, habe ich jedoch angenommen, dass die Abscissenachse durch die Mittellage der Wellen 40 und 62 geht. Diese beiden Wellen haben nämlich dieselbe Elongation, weshalb die verschiedene Höhe ihrer Mittellagen nur durch schiefe Gesammtrichtung der Abscissenachse und lokale Schwankungen des Schreibapparates zu erklären sein dürfte. Die gesammte Neigung der Indifferenzlinie gegen die Schraubenachse beträgt hier 2.5 Minuten.

Von allen für die Mittellage gefundenen Werten wurde eine konstante Quantität abgezogen, deren Grösse so gewählt wurde, dass die Lage der Indifferenzlinie in den Pausen ungefähr auf Null geschätzt werden konnte.

Wo die Hauptmessung Lücken oder Diskontinuitäten zeigte, wurden Kontrollmessungen der entsprechenden Partien der Kurve gemacht und in den Tabellen berücksichtigt. In *Kiuru* (Ekman) ist die übersprungene Welle 22 ohne Kontrollmessung inter-

[1] Da die neue Einstellung des Tubus erst dann gemacht wurde, wenn das Bild undeutlich geworden war, können mir geringe Verschiebungen entgangen sein.

poliert worden, was ruhig getan werden konnte, da die Wellen 20, 21, 23 und 24 gar keine Variationen aufzuweisen hatten. [1]

Da die Zungenschläge des *r*-Lautes Unregelmässigkeiten der Schallwellenlängen und eine bedeutende Reduktion der Amplituden verursachen, ist die Bestimmung der Wellengrenze bei diesen Lauten zuweilen schwierig, so dass ich nicht behaupten kann, jedesmal die richtige Wahl getroffen zu haben. Auch an der Grenze zwischen zwei verschiedenen Vokalen kann es sein, dass die mangelhafte Periodizität des Wellenzuges Schwierigkeiten macht.

Um die Resultate übersichtlicher zu machen habe ich in den Tabellen II, IV, VI, VIII, IX b und XI Durchschnittswerte für ganze Gruppen von Wellen gegeben. Die Tafeln geben ein graphisches Bild dieser Tabellen.

Die Einheit der in den Tabellen I—XI verzeichneten Grössen ist durchweg $= {}^{4}/_{41}\ \mu$. E bedeutet Elongation und ML Mittellage.

[1] Die in der Tabelle I hervortretende Veränderung der Mittellage war in der ursprünglichen Messung nicht vorhanden, sondern ist durch Korrektion des Winkels zwischen Schraubenachse und Abscissenachse entstanden.

Tabelle I.

Kiuru (Ekman).

Welle	E	ML	Welle	E	ML	Welle	E	ML	Welle	E	ML
1	9	−2.5	35	31	−11.5	69	53	−17.5	103	42	−16.5
2	12	−4.0	36	32	−12.0	70	58	−16.0	104	49	−17.0
3	15	−5.5	37	32	−12.0	71	60	−17.0	105	52	−18.0
4	17	−5.5	38	33	−12.5	72	61	−16.5	106	57	−20.5
5	17	−7.0	39	32	−12.0	73	61	−15.5	107	62	−20.0
6	16	−7.5	40	33	−12.0	74	62	−15.5	108	64	−21.0
7	15	−8.0	41	37	−12.0	75	62	−15.5	109	68	−22.0
8	16	−7.5	42	37	−12.5	76	59	−15.0	110	69	−22.5
9	16	−7.5	43	40	−13.0	77	56	−13.5	111	70	−23.5
10	12	−9.5	44	42	−13.0	78	53	−12.0	112	70	−23.5
11	11	−10.0	45	44	−11.5	79	52	−12.5	113	70	−23.5
12	13	−9.0	46	47	−10.0	80	51	−12.0	114	69	−23.0
13	15	−8.5	47	45	−11.0	81	52	−12.0	115	69	−22.0
14	14	−8.0	48	46	−11.5	82	55	−9.5	116	70	−22.0
15	16	−8.0	49	48	−11.5	83	55	−10.5	117	72	−20.0
16	15	−8.5	50	51	−11.0	84	55	−10.5	118	70	−20.0
17	18	−7.0	51	53	−9.5	85	55	−9.5	119	68	−18.0
18	19	−7.5	52	55	−8.5	86	53	−10.5	120	65	−17.5
19	21	−6.5	53	56	−10.0	87	50	−12.0	121	60	−17.5
20	23	−5.5	54	54	−9.0	88	51	−12.0	122	58	−17.5
21	23	−5.5	55	49	−10.5	89	33	−12.0	123	51	−15.0
22	23	−5.5	56	43	−12.5	90	15	−11.0	124	49	−15.0
23	23	−6.0	57	43	−12.5	91	19	−8.0	125	44	−13.0
24	23	−6.0	58	43	−13.5	92	31	−11.0	126	26	−9.0
25	24	−6.5	59	46	−12.5	93	46	−13.0	127	25	−3.5
26	28	−7.5	60	47	−12.0	94	41	−13.5	128	24	+2.0
27	31	−9.0	61	51	−11.0	95	41	−13.5	129	10	−1.5
28	33	−9.0	62	52	−10.5	96	34	−14.0	130	15	+1.0
29	34	−9.5	63	51	−11.0	97	15	−12.5	131	6	+0.5
30	33	−10.0	64	51	−11.0	98	20	−10.0	132	10	+2.5
31	33	−10.0	65	49	−11.0	99	34	−10.5	133	5	+0.5
32	31	−11.0	66	49	−13.0	100	47	−13.0			
33	32	−11.0	67	51	−13.5	101	49	−14.0			
34	32	−11.0	68	50	−16.0	102	46	−15.5			

Tabelle II.

Kiuru (Ekman).

Welle	Elongation			Mittellage		
	Min.	Durchschnitt	Max.	Max.	Durchschnitt	Min.
1—26	9	17.5	28	−2.5	−6.92	−10.0
27—70	31	43.0	58	−8.5	−11.60	−17.5
71—76	59	60.8	62	−15.0	−15.83	−17.0
77—88	50	53.2	56	−9.5	−11.38	−13.5
89—92	15	24.5	33	−8.0	−10.50	−12.0
93—95	41	42.7	46	−13.0	−13.33	−13.5
96—99	15	25.8	34	−10.0	−11.75	−14.0
100–105	42	47.5	52	−13.0	−15.67	−18.0
106—122	57	66.5	72	−17.5	−20.82	−23.5
123—125	44	48.0	51	−13.0	−14.33	−15.0
126—128	24	25.0	26	+2.0	−3.50	−9.0
129—133	5	9.2	15	+2.5	+0.60	−1.5

Tabelle III.

Kiuru (Nevalainen).

Welle	E	ML	Welle	E	ML	Welle	E	ML	Welle	E	ML
1	29	−0.5	23	143	−15.5	45	73	−2.5	67	64	−19.5
2	49	−2.5	24	137	−16.5	46	57	−5.5	68	75	−17.5
3	61	−0.5	25	143	−16.5	47	44	−4.0	69	72	−18.0
4	67	−1.5	26	166	−13.0	48	51	−8.0	70	76	−14.0
5	74	−7.0	27	172	−10.0	49	48	−6.0	71	75	−12.5
6	55	−2.5	28	171	−18.5	50	51	−0.5	72	74	−10.0
7	45	−4.5	29	168	−29.0	51	59	+5.5	73	80	−7.0
8	56	−7.0	30	152	−29.0	52	60	+5.0	74	86	−10.0
9	54	−8.0	31	147	−26.5	53	45	+7.5	75	88	−11.0
10	60	−6.0	32	141	−25.5	54	41	+5.5	76	83	−14.5
11	60	−6.0	33	143	−25.5	55	42	+5.0	77	88	−19.0
12	60	−6.0	34	142	−25.0	56	26	−11.0	78	90	−20.0
13	63	−11.5	35	134	−29.0	57	20	−7.0	79	90	−20.0
14	70	−10.0	36	123	−25.5	58	41	−5.5	80	72	−19.0
15	79	−13.5	37	119	−26.5	59	50	−11.0	81	68	−17.0
16	88	−12.0	38	111	−22.5	60	26	−13.0	82	40	+6.0
17	99	−15.5	39	108	−20.0	61	12	−12.5	83	30	+11.0
18	117	−16.5	40	104	−19.0	62	33	−6.0	84	19	+6.5
19	138	−18.0	41	100	−15.0	63	53	−10.0	85	18	+6.0
20	153	−19.5	42	91	−10.5	64	57	−17.0	86	8	+1.0
21	159	−18.5	43	83	−5.5	65	10	−11.5			
22	160	−13.0	44	80	−5.0	66	24	−13.5			

Tabelle IV.

Kiuru (Nevalainen).

Welle	Elongation			Mittellage		
	Min.	Durchschnitt	Max.	Max.	Durchschnitt	Min.
1—15	29	58.8	79	−0.5	−5.80	−13.5
16—17	88	93.5	99	−12.0	−13.75	−15.5
18—41	100	139.6	172	−10.0	−20.56	−29.0
42—45	73	81.8	91	−2.5	−5.88	−10.5
46—55	41	49.8	60	+7.5	+0.45	−8.0
56—66	10	32.0	57	−5.5	−10.73	−17.0
67—81	64	78.7	90	−7.0	−15.27	−20.0
82—86	8	23.0	40	+11.0	+6.10	+1.0

Tabelle V.

Houreet (Ekman).

Welle	E	ML	Welle	E	ML	Welle	E	ML	Welle	E	ML
1	10	−5.0	39	183	−29.5	77	44	−6.0	115	26	−7.0
2	16	−7.0	40	184	−30.0	78	39	−5.5	116	23	−8.5
3	17	−7.5	41	180	−30.0	79	36	−4.0	117	24	−8.0
4	26	−11.0	42	173	−27.5	80	32	−7.0	118	23	−8.5
5	25	−14.0	43	166	−24.5	81	35	−8.5	119	22	−8.5
6	31	−18.0	44	158	−14.5	82	41	−10.5	120	23	−10.0
7	52	−18.5	45	143	−9.0	83	41	−7.5	121	22	−8.5
8	69	−17.0	46	129	−6.0	84	37	−8.0	122	21	−9.0
9	77	−19.0	47	114	−6.5	85	38	−9.5	123	21	−8.0
10	86	−19.5	48	108	−8.5	86	37	−10.0	124	21	−7.0
11	85	−19.0	49	103	−16.0	87	16	−10.5	125	23	−6.0
12	86	−18.5	50	94	−16.5	88	7	−5.0	126	24	−4.5
13	88	−19.0	51	88	−17.5	89	8	−4.5	127	24	−5.5
14	86	−22.0	52	77	−16.0	90	18	−0.5	128	25	−6.0
15	83	−23.5	53	73	−17.0	91	34	−3.5	129	23	−7.5
16	85	−21.5	54	72	−17.0	92	41	−2.5	130	23	−8.5
17	79	−19.5	55	69	−15.5	93	33	−4.5	131	22	−8.0
18	82	−21.0	56	63	−12.5	94	17	−0.5	132	23	−8.5
19	83	−22.5	57	59	−11.5	95	2	−1.0	133	21	−8.5
20	83	−23.5	58	52	−11.0	96	7	−1.5	134	22	−9.0
21	85	−23.5	59	46	−11.0	97	14	−5.0	135	21	−7.5
22	86	−22.5	60	43	−11.5	98	26	−8.0	136	21	−7.5
23	95	−22.0	61	41	−10.5	99	28	−8.0	137	21	−8.5
24	99	−26.0	62	39	−10.5	100	20	−8.0	138	20	−7.0
25	102	−31.5	63	37	−8.5	101	5	−2.0	139	18	−5.5
26	107	−30.0	64	33	−7.0	102	11	+1.0	140	18	−5.5
27	107	−29.0	65	32	−6.5	103	18	−3.5	141	21	−7.0
28	107	−27.0	66	31	−6.0	104	21	−8.0	142	20	−6.5
29	110	−26.5	67	30	−6.5	105	18	−8.5	143	20	−5.5
30	114	−28.5	68	29	−7.0	106	26	−8.5	144	19	−6.0
31	121	−31.0	69	29	−7.0	107	18	−2.5	145	19	−6.0
32	131	−29.5	70	30	−5.5	108	24	−4.5	146	21	−8.0
33	135	−27.5	71	29	−5.0	109	24	−4.0	147	22	−7.5
34	140	−28.0	72	31	−5.0	110	20	−8.0	148	19	−7.5
35	150	−28.0	73	32	−5.5	111	22	−8.0	149	14	−5.0
36	161	−29.5	74	39	−9.0	112	23	−8.5	150	13	−5.5
37	169	−29.5	75	39	−7.5	113	27	−7.5	151	4	−3.0
38	181	−31.5	76	42	−8.0	114	27	−6.5			

Tabelle VI.

Houreet (Ekman).

Welle	Elongation			Mittellage		
	Min.	Durchschnitt	Max.	Max.	Durchschnitt	Min.
1	—	10.0	—	—	— 5.00	—
2	—	16.0	—	—	— 7.00	—
3	—	17.0	—	—	— 7.50	—
4—5	25	25.5	26	— 11.0	— 12.50	— 14.0
6—8	31	50.7	69	— 17.0	— 17.83	— 18.5
9	—	77.0	—	—	— 19.00	—
10—24	79	86.1	99	— 18.5	— 21.57	— 26.0
25—35	102	120.4	150	— 26.5	— 28.77	— 31.5
36—37	161	165.0	169	— 29.5	— 29.50	— 29.5
38—41	180	182.0	184	— 29.5	— 30.25	— 31.5
42	—	173.0	—	—	— 27.50	—
43	—	166.0	—	—	— 24.50	—
44	—	158.0	—	—	— 14.50	—
45	—	143.0	—	—	— 9.00	—
46	—	129.0	—	—	— 6.00	—
47—49	103	108.3	114	— 6.5	— 10.33	— 16.0
50—55	69	78.8	94	— 15.5	— 16.58	— 17.5
56—61	41	50.7	63	— 10.5	— 11.33	— 12.5
62—80	29	34.4	44	— 4.0	— 6.68	— 10.5
81—87	16	35.0	41	— 7.5	— 9.21	— 10.5
88—90	7	11.0	18	— 0.5	— 3.33	— 5.0
91—93	33	36.0	41	— 2.5	— 3.50	— 4.5
94—96	2	8.7	17	— 0.5	— 1.00	— 1.5
97—100	14	22.0	28	— 5.0	— 7.25	— 8.0
101—102	5	8.0	11	+ 1.0	— 0.50	— 2.0
103—106	18	20.8	26	— 3.5	— 7.13	— 8.5
107—148	18	21.9	27	— 2.5	— 7.14	— 10.0
149—150	13	13.5	14	— 5.0	— 5.25	— 5.5
151	—	4.0	—	—	— 3.00	

Tabelle VII.

Houreet (Nevalainen).

Welle	E	ML	Welle	E	ML	Welle	E	ML	Welle	E	ML
1	35	−7.0	23	178	−65.5	45	104	−36.0	67	80	−41.0
2	50	−10.5	24	171	−63.5	46	115	−43.5	68	76	−39.5
3	91	−8.0	25	167	−66.5	47	33	−41.5	69	71	−37.0
4	117	−5.5	26	160	−68.0	48			70	68	−35.5
5	132	−5.0	27	161	−68.0	49	74	−40.5	71	68	−35.5
6	155	−13.5	28	167	−68.0	50	101	−50.0	72	62	−37.5
7	149	−5.0	29	171	−68.0	51	81	−42.0	73	60	−37.0
8	169	−14.0	30	175	−68.5	52			74	54	−34.0
9	178	−6.5	31	175	−66.5	53	31	−33.0	75	51	−30.5
10	168	−12.0	32	173	−63.5	54	90	−52.5	76	43	−24.0
11	173	−8.5	33	168	−62.5	55	89	−52.0	77	42	−20.5
12	165	−26.0	34	161	−58.0	56	34	−50.5	78	38	−12.5
13	178	−24.5	35	146	−54.5	57			79	36	−10.0
14	173	−40.0	36	137	−52.0	58	22	−44.0	80	29	−6.5
15	169	−36.5	37	126	−49.0	59	88	−53.0	81	26	−10.5
16	183	−52.5	38	105	−45.5	60	95	−53.5	82	22	−7.0
17	184	−61.5	39	100	−42.0	61	87	−54.5	83	22	−4.5
18	198	−59.5	40	89	−37.5	62	90	−49.0	84	23	−2.0
19	195	−64.0	41	85	−37.5	63	88	−44.0	85	10	+3.0
20	184	−64.0	42	79	−38.5	64	87	−41.5			
21	185	−66.5	43	89	−35.5	65	84	−41.0			
22	180	−65.5	44	100	−40.0	66	79	−41.5			

Tabelle VIII.

Houreet (Nevalainen).

Welle	Elongation			Mittellage		
	Min.	Durchschnitt	Max.	Max.	Durchschnitt	Min.
1—7	35	104.1	155	—5.0	—7.79	—13.5
8—15	165	171.8	178	—6.5	—21.00	—40.0
16—22	180	187.0	198	—52.5	—61.93	—66.5
23—28	160	167.3	178	—63.5	—66.58	—68.0
29—32	171	173.5	175	—63.5	—66.63	—68.5
33	—	168.0	—	—	—62.50	—
34	—	161.0	—	—	—58.00	—
35	—	146.0	—	—	—54.50	—
36	—	137.0	—	—	—52.00	—
37	—	126.0	—	—	—49.00	—
38	—	105.0	—	—	—45.50	—
39	—	100.0	—	—	—42.00	—
40—43	79	85.5	89	—35.5	—37.25	—38.5
44—45	100	102.0	104	—36.0	—38.00	—40.0
46	—	115.0	—	—	—43.50	—
47—49	33	46.7	74	—40.5	—41.17	—41.5
50—52	81	87.7	101	—42.0	—44.67	—50.0
53	—	31.0	—	—	—33.00	—
54—57	34	61.8	90	—50.5	—51.38	—52.5
58	—	22.0	—	—	—44.00	—
59—61	87	90.0	95	—53.0	—53.67	—54.5
62—63	88	89.0	90	—44.0	—46.50	—49.0
64—67	79	82.5	87	—41.0	—41.25	—41.5
68—69	71	73.5	76	—37.0	—38.25	—39.5
70—73	60	64.5	68	—35.5	—36.38	—37.5
74—75	51	52.5	54	—30.5	—32.25	—34.0
76—77	42	42.5	43	—20.5	—22.25	—24.0
78—79	36	37.0	38	—10.0	—11.25	—12.5
80—84	22	24.4	29	—2.0	—6.10	—10.5
85	—	10.0	—	—	+3.00	—

Tabelle IX.

Houreet (Nevalainen).

Die Wellen 40—63 von Neuem gemessen.

IX a.

Welle	E	ML	Welle	E	ML
40	89	— 10.5	52	15	— 7.5
41	85	— 10.0	53	25	— 2.5
42	80	— 10.5	54	91	— 17.5
43	88	— 7.0	55	89	— 18.0
44	99	— 11.5	56	38	— 14.5
45	104	— 7.5	57	10	— 8.0
46	112	— 13.5	58	28	— 6.5
47	31	— 11.5	59	89	— 14.5
48	18	— 5.5	60	92	— 13.5
49	71	— 8.5	61	83	— 16.0
50	103	— 18.0	62	89	— 10.5
51	81	— 10.5	63	87	— 5.0

IX b.

Welle	Elongation			Mittellage		
	Min.	Durchschnitt	Max.	Max.	Durchschnitt	Min.
40—43	80	85.5	89	— 7.0	— 9.50	— 10.5
44—46	99	105.0	112	— 7.5	— 10.83	— 13.5
47—49	18	40.0	71	— 5.5	— 8.50	— 11.5
50—51	81	92.0	103	— 10.5	— 14.25	— 18.0
52—53	15	20.0	25	— 2.5	— 5.00	— 7.5
54—56	38	72.7	91	— 14.5	— 16.67	— 18.0
57—58	10	19.0	28	— 6.5	— 7.25	— 8.0
59—61	83	88.0	92	— 13.5	— 14.67	— 16.0
62—63	87	88.0	89	— 5.0	— 7.75	— 10.5

Tabelle X.

Saadaan (Ekman).

Welle	E	ML	Welle	E	ML	Welle	E	ML	Welle	E	ML
Saadaan.			30	158	−33.0	60	160	−42.5	14	60	−13.5
1	30	−6.0	31	161	−29.0	61	151	−40.0	15	62	−16.0
2	41	−9.5	32	167	−31.0	62	140	−36.5	16	61	−16.5
3	58	−16.0	33	170	−30.5	63	133	−34.5	17	65	−14.5
4	57	−18.5	34	171	−31.0	64	130	−34.0	18	66	−15.0
5	60	−9.0	35	176	−35.5	65	130	−31.0	19	67	−15.0
6	70	−11.5	36	176	−37.5	66	118	−28.0	20	68	−15.5
7	82	−9.5	37	178	−39.5	67	104	−31.0	21	69	−15.0
8	85	−11.0	38	180	−41.0	68	85	−33.5	22	74	−15.5
9	89	−13.0	39	179	−44.5	69	78	−32.5	23	75	−14.5
10	85	−15.0	40	181	−45.5	70	81	−25.0	24	77	−15.5
11	81	−18.0	41	182	−45.0	71	82	−23.5	25	82	−15.0
12	79	−18.5	42	188	−45.0	72	55	−21.0	26	87	−12.0
13	77	−18.5	43	189	−43.5	73	19	−14.0	27	89	−12.0
14	75	−23.5	44	187	−42.5	74	9	−10.5	28	90	−11.5
15	81	−27.5	45	183	−44.0				29	91	−11.5
16	82	−28.0	46	185	−41.0	*Saadaan*			30	89	−13.5
17	83	−29.5	47	184	−42.5	1	30	−14.0	31	80	−15.0
18	92	−29.5	48	189	−42.0	2	32	−15.0	32	65	−15.5
19	97	−28.0	49	191	−42.0	3	45	−17.0	33	60	−14.5
20	105	−24.0	50	192	−41.5	4	57	−20.0	34	53	−14.0
21	109	−24.0	51	190	−40.0	5	58	−20.5	35	50	−11.5
22	111	−25.0	52	187	−37.5	6	44	−17.5	36	49	−10.5
23	113	−28.0	53	183	−36.5	7	55	−21.5	37	39	−14.5
24	123	−28.0	54	180	−35.0	8	62	−26.0	38	36	−15.0
25	128	−29.0	55	178	−36.0	9	60	−31.0	39	30	−11.5
26	134	−30.0	56	171	−34.5	10	59	−29.5	40	22	−13.5
27	137	−32.5	57	172	−34.5	11	53	−22.0	41	21	−12.5
28	146	−32.0	58	171	−39.0	12	59	−18.0	42	16	−11.0
29	149	−32.5	59	169	−41.0	13	57	−12.0			

Tabelle XI.

Saadaan (Ekman).

Welle	Elongation			Mittellage		
	Min.	Durchschnitt	Max.	Max.	Durchschnitt	Min.
			Saadaan.			
1	—	30.0	—	—	−6.00	—
2	—	41.0	—	—	−9.50	—
3—14	57	74.8	89	−9.0	−15.17	−23.5
15—26	81	104.8	134	−24.0	−27.54	−30.0
27—34	137	157.4	171	−29.0	−31.44	−33.0
35—58	171	182.2	192	−34.5	−40.23	−45.5
59—67	104	137.2	169	−28.0	−35.39	−42.5
68—71	78	81.5	85	−23.5	−28.63	−33.5
72	—	55.0	—	—	−21.00	—
73	—	19.0	—	—	−14.00	—
74	—	9.0	—	—	−10.50	—
			Saadaan.			
1	—	30.0	—	—	−14.00	—
2	—	32.0	—	—	−15.00	—
3	—	45.0	—	—	−17.00	—
4	—	57.0	—	—	−20.00	—
5	—	58.0	—	—	−20.50	—
6	—	44.0	—	—	−17.50	—
7—16	53	58.8	62	−12.0	−20.60	−31.0
17—32	65	77.1	91	−11.5	−14.16	−15.5
33—42	16	37.6	60	−10.5	−12.85	−15.0

Schon ein Blick auf die Tafeln [Fig. 2, 3, 4, 6, 7, 8 und 9] zeigt, dass ein deutlicher Zusammenhang zwischen den Elongationen und den Mittellagen existiert, indem fast jede Anschwellung der Elongation mit einer negativen Schwankung der Mittellage verbunden ist, jede Abnahme der Elongation mit einer positiven Schwankung. Die Ausnahmen sind nicht zahlreich und — nach dem was oben S. 18 ff. über die Erschütterungen des Apparates gesagt wurde — im Ganzen unschwer zu erklären.

Es ist interessant zu sehen, dass in *Kiuru*, Ekman, und in *Houreet*, Nevalainen, sogar die raschen Schwankungen der Elongation, welche durch die Zungenschläge im r hervorgerufen werden, sich in Bewegungen der Mittellage abspiegeln. Auch in *Houreet*, Ekman, zeigen die Mittellagen die Einwirkung der Zungenschläge. Doch ist die negative Schwankung zwischen dem ersten und dem zweiten Zungenschlag recht schwach markiert [siehe Tabelle V, S. 28, Wellen 91—93] und tritt in den Durchschnittswerten der Tabelle VI, S. 29 [Tafel II, Fig 4] noch weniger deutlich zum Vorschein. In *Kiuru*, Nevalainen, werden ebenfalls Spuren der Einwirkung der Zungenschläge auf die Mittellage zu finden sein. Die Durchschnittlichen Elongationen und Mittellagen für die paarweise geordneten Wellen 59—68 [Tabelle III, S. 26] sind folgende:

Wellen	E	ML
59—60	38.0	— 12.00
61—62	22.5	— 9.25
63—64	55.0	— 13.50
65—66	17.0	— 12.50
67—68	69.5	— 18.50

Ich kann aus den hier mitgeteilten Tatsachen nur folgern, dass selbst Amplitudenschwankungen, welche in einer Periode von etwa 0.035 Sekunden [1] erfolgen, von entsprechenden Schwankungen der Mittellage begleitet sind. Und da es gar nicht selten vorkommt, dass man die gesetzmässigen Verschiebungen der Mittellage von Vokalwelle zu Vokalwelle verfolgen kann, dürfte sich die Annahme verteidigen lassen, dass die Variation der Mittellage innerhalb weniger als 0.01 Sekunden messbare Grössen aufweisen kann.

[1] Aus meiner Tabelle III, S. 135 f. und S. 143 in 'Zur Phonetik der finnischen Sprache' sieht man, dass dies der ungefähre Abstand zwischen den Zungenschlägen ist.

Als Beispiele gebe ich:

In *Saadaan* die Wellen 1—3 und 71—74, deren Schwingungszahlen zwischen 150 und 200 liegen dürften. Siehe 'Zur Phonetik der finnischen Sprache' S. 134 f.

In *Saadaan* die Wellen 1—5 und 40—42. Schwingungszahlen in runden Zahlen 160, bez. 100.

In *Houreet*, Ekman, die Wellen 1—4 (Schwingungszahl etwa 150) und 41—46 (Schwingungszahl etwa 230). Siehe a. a. O. S. 135.

Für *Houreet*, Nevalainen, lassen sich die Schwingungszahlen nicht genau bestimmen, da die Kurve der zeitregistrierenden Zungenpfeife nicht zu benützen ist. Wenn man aber in Betracht nimmt, dass *Houreet*, Ekman, 151 Wellen umfasst, *Houreet*, Nevalainen, 85 Wellen, wird man annehmen können, dass die Tonlage bei Nevalainen, der eine sehr tiefe Stimme hat, im Verhältnisse 17 : 30 tiefer lag.

Die zehn Wellen 31—40 in *Houreet*, Nevalainen, bilden eine Reihe, innerhalb welcher die Amplituden kontinuierlich abnehmen, und die Mittellage ebenso regelmässig steigt. Nach den Tafeln II, Fig. 4 und III, Fig. 6 zu urteilen, wird die entsprechende Partie von *Houreet*, Ekman, etwa von den Nummern 41—46 gebildet, deren Schwingungszahl, wie gesagt, ungefähr 230 ist. Darnach würde die Schwingungszahl der Wellen 31—40 in *Houreet*, Nevalainen, auf $\frac{230 \times 17}{30} = 130$ V. D. geschätzt werden können. Selbst wenn wir der Sicherheit halber annehmen, dass die betreffende Schwingungszahl nicht viel grösser als 100 war,[1] erhalten wir doch eine Stütze für die Annahme, dass Verschiebungen der Mittellage, welche durch Amplitudenschwankungen hervorgerufen werden, innerhalb 0.01 Sekunden eine mit Leichtigkeit messbare Grösse erreichen können.

Natürlich bleibt ja immer die Möglichkeit offen, dass die Erschütterungen des Apparates hie und da eine gesetzmässige Verschiebung der Mittellage vorgetäuscht haben, und es muss uns daher jede Beobachtung willkommen sein, welche dazu beitragen kann, die Schnelligkeit zu bestimmen, mit welcher die Ackommodation der Mittellage stattfindet.

Einen guten Wink giebt uns eine Untersuchung, welche ich zu einem ganz anderen Zwecke unternommen habe.

Wenn ich in der vorhergehenden Darstellung von der Mittellage der Membran und der Schallwellen gesprochen habe, so habe ich stets eine Lage gemeint, welche vom Kulmen und vom Minimum der betreffenden Welle gleich weit entfernt ist. Richtiger würde es sein, den Durchschnittswert aller Ordinaten als Mittellage zu bezeichnen, und

[1] In möglichst laut gesprochenen Tonsilben wird sich auch die tiefste Bassstimme überwiegend oberhalb 100 V. D. bewegen.

diese Mittellage lässt sich — allerdings in sehr zeitraubender Weise — durch die Ausmessung einer Anzahl äquidistanter Ordinaten genau bestimmen.

Da ich in meiner 'Phonetik der finnischen Sprache' viele Klanganalysen von Wellen in den von Ekman gesprochenen Worten gemacht habe, verfüge ich über eine ziemliche Anzahl von Ordinatenmessungen, welche dazu verwendet werden können, die Indifferenzlinie zu bestimmen. Einige neue Messungen von äquidistanten Ordinaten habe ich jetzt hinzugefügt. Wir sind also in der Lage, durch Stichproben ermitteln zu können, ob diejenigen Resultate, welche wir für die 'Mittellagen' gefunden haben, auch für die Indifferenzlinie ihre Geltung haben.

Bei dieser Vergleichung der auf verschiedenen Wegen gefundenen Resultate ist es zweckmässig sich auf diejenigen Vokalwellen zu beschränken, für welche ich allemal fast genau dieselbe Elongation gefunden habe. Wo grössere Differenzen vorliegen, kann dies, wie oben S. 17 f. auseinandergesetzt wurde, vor Allem auf zwei Umständen beruhen. Erstens: wenn die beiden Wellen sich nicht vollständig decken, giebt dies zu recht grossen Verschiedenheiten der Elongation Anlass, dort wo die Elongation in rascher Veränderung begriffen ist. Zweitens: wo bei der Ausmessung äquidistanter Ordinaten ein Maximum oder ein Minimum zwischen zwei Ordinaten fällt, giebt dies einen Fehler der Elongation.

Für den Fall, dass die gegenseitige Abweichung der für die Elongation gefundenen Werte darauf beruht, dass die beiden gemessenen Wellen sich nicht ganz decken, sind die Mittellagen nicht mit einander vergleichbar. Wenn bei der Ordinatenmessung ein Maximum oder ein Minimum übersprungen wurde, lässt sich allerdings die Entfernung der Indifferenzlinie von einem beliebigen ausgemessenen Punkte der Kurve bequem bestimmen, aber die Berechnung des Abstandes zwischen Indifferenzlinie und Kulmen, bez. Indifferenzlinie und Minimum ist recht umständlich.

Die Resultate meiner Vergleichungen werden am besten in Tabellen aufgestellt.

FPh bedeutet: 'Zur Phonetik der finnischen Sprache'. Die aus FPh, Tab. II geholten Werte der Elongationen sind in der Weise bestimmt worden, dass die kleinste gemessene Ordinate von der grössten subtrahiert wurde. Aus FPh, Tab. III sind nur solche Werte geholt worden, welche durch Subtraktion des absoluten Minimums vom Maximum gewonnen wurden.[1] ML bezeichnet die den Tabellen I, V und X oben entnommenen 'Mittellagen'. Mit Indiff. bezeichne ich Werte für die Indifferenzlinie, welche in folgender Weise gefunden wurden. Mit Hülfe der in FPh, Tabelle I mitgeteilten äquidistanten Ordinaten, in drei Fällen [*Hourret*, Wellen 11, 32 und 39] nach neuen Messungen[2] [von 24 Ordinaten], wurde die Grösse

[1] Vgl. oben S. 17 und 'Zur Phonetik der finnischen Sprache' S. 231.

[2] Bei diesen Messungen wurden dafür gesorgt, dass die kleinste gemessene Ordinate auch das absolute Minimum der Welle angab. In den zwei ersten Fällen wird dies in meinem Messungsprotokoll ausdrücklich angegeben.

BIOLOGICAL

$$a_0 = \frac{1}{n} \sum_{\mu}^{\mu}{}^{n-1}_{0} y_\mu$$

bestimmt. Nachher wurde von a_0 die Mittelzahl zwischen der grössten und der kleinsten gemessenen Ordinate abgezogen, und der Rest wurde zu dem in der Tabelle XII verzeichneten Wert für ML addiert. Dieser Rest giebt nämlich an, um wie viel der für die Mittellage gefundene Wert zu klein geworden ist, dadurch dass wir nur Kulmen und Minimum berücksichtigt haben, anstatt die Mittelzahl von einer grösseren Anzahl äquidistanter Ordinaten festzustellen.

Oben ist schon gesagt worden, dass bei der Ausmessung von 24 Ordinaten der Wellen 11, 32 und 39 in *Houreet* die kleinste gemessene Ordinate mit dem absoluten Minimum der Kurve zusammenfiel, während die Maxima zwischen zwei gemessenen Ordinaten können und dürften gelegen haben. In diesen drei Fällen wurde die Lage der Indifferenzlinie in etwas abweichender Weise bestimmt. Den Abstand zwischen a_0 und dem Minimalpunkt erhält man hier, indem man die kleinste gemessene Ordinate von a_0 abzieht. Wenn man von diesem Reste die halbe [in der Tabelle V, S. 28 verzeichnete] Elongation subtrahiert, findet man die Grösse, um welche der in den Tabellen V und XII verzeichnete Wert für ML zu klein ist. Diese Grösse musste also zu ML addiert werden.

Tabelle XII.

Kiuru (Ekman).

Welle	Elongation Tab. I oben	Elongation FPh Tab. II	Indiff.		ML
29	34	35	− 8.0	>	− 9.5
43	40	41	− 9.1	>	− 13.0
56	43	43	− 10.2	>	− 12.5
71	60	59	− 10.9	>	− 17.0
83	55	55	− 5.2	>	− 10.5
86	53	52	− 6.1	>	− 10.5
			Variation ± 2.85	<	± 3.75

Kiuru (Ekman).

Welle[1]	Elongation: Tab. I oben	Elongation: FPh Tab. II	Indiff.		ML
(10) 107	62	61	− 13.6	>	− 20.0
(14) 111	70	70	− 16.9	>	− 23.5
(20) 117	72	71	− 12.6	>	− 20.0
			Variation ± 2.15	>	± 1.75

Houreet (Ekman).

Welle[1]	Elongation: Tab. V oben	Elongation: 7 Jan.[2]	Elongation: FPh Tab. II	Indiff.		ML
(6) 9	77		76	− 9.6	>	− 19.0
(8) 11	85	82		− 7.8	>	− 19.0
(16) 19	83		84	− 13.3	>	− 22.5
(25) 28	107		105	− 9.0	>	− 27.0
(29) 32	131	128		− 12.4	>	− 29.5
(36) 39	183	182	[177]	− 16.4	>	− 29.5
(49) 52	77		77	− 8.9	>	− 16.0
(61) 64	33		32	− 4.7	>	− 7.0
				Variation ± 5.85	<	± 11.25

Houreet (Ekman).

Welle[1]	Elongation: Tab. V oben	Elongation: FPh Tab. II	Indiff.		ML
(8) 109	24	22	− 1.9	>	− 4.0
(11) 112	23	24	− 5.7	>	− 8.5
(23) 124	21	22[3]	− 4.8	>	− 7.0
(32) 133	21	23	− 6.0	>	− 8.5
(43) 144	19	22	− 3.8	>	− 6.0
			Variation ± 2.05	<	± 2.25

[1] Die Nummern, welche in Klammern eingeschlossen sind, beziehen sich auf die Darstellung in 'Zur Phonetik der finnischen Sprache'.

[2] Am 7 Jan. 1913 wurde die oben S. 37 erwähnte Ausmessung von 24 Ordinaten der Wellen 11, 32 und 39 gemacht.

[3] Vgl. 'Zur Phonetik der finnischen Sprache' S. 136 und 236. Auf der Seite 91 steht unrichtig 23.

Saadaan (Ekman).

Welle	Elongation: Tab X oben	Elongation: FPh Tab. II	Elongation: FPh Tab. III	Indiff.		ML
3	58	58	58	− 7.8	>	− 16.0
21	109	110	110	− 14.8	>	− 24.0
39	179	177	179	− 27.5	>	− 44.5
50	192	188	190	− 32.0	>	− 41.5
70	81	78	80	− 11.4	>	− 25.0
				Variation ± 12.1	<	± 14.25

Saadaan (Ekman).

Welle	Elongation: Tab. X oben	Elongation: FPh Tab. II	Elongation: FPh Tab. III	Indiff.		ML
4	57	53	55	− 12.8	>	− 20.0
13	57	59	60	− 8.1	>	− 12.0
20	68	69	68	− 14.4	>	− 15.5
29	91	86	91	− 9.6	>	− 11.5
36	49	47	48	− 10.0	>	− 10.5
				Variation ± 3.15	<	± 4.75

Bevor ich die Einzelheiten dieser Resultate diskutiere, möchte ich ein paar Bemerkungen allgemeiner Natur vorausschicken. Die grosse Regelmässigkeit der Tabellen II, IV, VI, VIII, IX b und XI ist nur dadurch erreicht worden, dass Mittelzahlen von mehreren Werten berechnet wurden. Da ein solches Verfahren bei den hier vorgelegten Stichproben nicht möglich war, stand es nur zu erwarten, dass sich Ausnahmen von dem Parallelismus zwischen Elongation und negativer Ablenkung der Indifferenzlinie zeigen würden — zumal solche Ausnahmen sich auch in den genannten Tabellen hie und da finden. Auch zwischen den Schwankungen der Werte der beiden letzten Kolumnen darf keine absolute Übereinstimmung beansprucht werden. Maximum und Minimum liegen in der Regel beide gleich am Anfang der Welle, so dass jede Änderung der Mittellage, welche im späteren Verlauf der Welle eintritt, diese beiden Ordinaten gar nicht berührt, wohl aber die Mehrzahl der übrigen.

Beim Studium der Tabelle XII fällt es gleich auf, dass die Zahlen der zweitletzten Kolumne ausnahmslos grösser sind als diejenigen der letzten Kolumne. *Also lag in jedem einzelnen Falle die Indifferenzlinie der Welle* [wie sie aus einer grösseren Anzahl von äquidistanten Ordinaten berechnet wurde] *oberhalb der Mitte zwischen der*

grössten und der kleinsten Ordinate. Diese Thatsache erklärt sich ganz einfach, wenn man annimmt, dass die durch Amplitudenschwankungen hervorgerufenen Ablenkungen der Mittellage auch innerhalb der einzelnen Wellen vor sich gehen. Wo Maximum und Minimum dicht an einander liegen, wie dies für gewöhnlich der Fall ist, wird in dieser Gegend der Welle die Mittellage durch die verhältnismässig grosse Elongation herabgedrückt; in den übrigen Teilen der Welle, wo die Exkursionen geringer sind, hebt sich die Mittellage wieder, so dass die durchschnittliche Mittellage höher liegen muss als diejenige in der Gegend der maximalen Exkursionen. Aber auch dort, wo das Maximum vom Minimum ziemlich weit entfernt ist, versteht man, dass die halbe Höhe zwischen der grössten und der kleinsten Ordinate in der Regel unterhalb der durchschnittlichen Höhe liegt. Nehmen wir z. B. den Fall, dass eine Sinuswelle auf die Membran übertragen wird, dass dabei die Ablenkungen von der Indifferenzlinie prozentisch verkleinert werden, und dass diese Verkleinerung die positiven Ordinaten in höherem Grade betrifft als die negativen. Wenn a_0, nach der Deformierung der Kurve, aus zwei äquidistanten Ordinaten berechnet wird, wechselt der Wert je nach der Wahl der Abscissen, erreicht aber sein *Minimum*, wenn die betreffenden Ordinaten am Kulmen und am Minimum der Kurve ausgemessen werden. Bei genügender Anzahl von Ordinaten bleibt a_0 stets oberhalb der halben Höhe der Kurve. Der gewählte Fall ist äusserst schematisch konstruiert worden, aber er scheint mir doch recht belehrend zu sein.

Bei den vielen Komplikationen — Interferenzen u. s. w. — welche in einer Fourier'schen Reihe mit zahlreichen Gliedern auftreten können, habe ich mir natürlich sagen müssen, dass die gegebene Erklärung der betreffenden Erscheinung [dass die Indifferenzlinie stets oberhalb der halben Höhe der Kurve liegt] vielleicht nicht die einzig mögliche ist. Aber die Wahrscheinlichkeit, dass ich richtig geurteilt habe, würde natürlich in ganz bedeutendem Grade wachsen, wenn man beweisen könnte, dass Klangkurven, welche mit symmetrisch gebauten Membranen aufgezeichnet wurden, diese Eigentümlichkeit nicht zeigen.

Die Membran am Edison'schen Phonographen ist plan und wird deshalb annähernd symmetrische Vibrationen ausführen. Allerdings wächst der Widerstand, welchen der Schreibstift zu überwinden hat, mit der Tiefe der Eingrabungen. Aber es ist wohl nicht anzunehmen, dass dieser Umstand eine Asymmetrie der Schwingungen herbeiführt, welche mit derjenigen einer trichterförmigen Membran in gleiche Reihe gestellt werden könnte.

In seinen Phonophotographischen Untersuchungen IV, Pflüger's Archiv, Bd 53, S. 19 f. giebt L. Hermann 40 äquidistante Ordinaten von 8 A-Kurven, welche vermittelst des Phonographen aufgezeichnet worden sind. Für alle diese Kurven habe ich

die Differenz zwischen a_0 und der halben Höhe der Kurve berechnet. Die Resultate waren folgende. [1]

	Differenz zwischen a_0 (Minuend) und der halben Höhe der Kurve (Subtrahend)
A, Note *c*, Tafel 82	−0.63
A, Note *c*, Tafel 103	+1.24
A, Note *e*, Tafel 98	+8.70
A, Note *e*, Tafel 103	−9.94
A, Note *g*, Tafel 94	−3.54
A, Note *g*, Tafel 99	−7.18
A, Note c^1, Tafel 89	+2.05
A, Note c^1, Tafel 92	−2.21

Auf drei von den vier Tonstufen *c*, *e*, *g*, c^1 liegt a_0 also bald oberhalb bald unterhalb der halben Höhe der Kurve. Ich glaube deshalb, dass die konstant tiefe Lage von ML in den mit dem Sprachzeichner hergestellten Schallwellen von dem asymmetrischen Bau der Membran abhängt.

Aus den Tabellen S. 38—40 geht hervor, nicht nur dass die Ablenkung von der absoluten Ruhelage, welche a_0 erfährt, durchweg geringer ist als diejenige der halben Höhe der Kurve, sondern auch noch, dass die Variationen von a_0 im Allgemeinen weniger ausgiebig sind, als diejenigen der Mittellage zwischen Kulmen und Minimum. Die Variationen der Mittellage geben also gewissermassen diejenigen vom Werte a_0 in vergrössertem Massstabe wieder. Denn im Grossen und Ganzen ist die Bewegungsrichtung dieser beiden Grössen dieselbe, wie aus der Tafel II, Fig. 5 hervorgeht.

Durch obige Darstellung glaube ich nun gezeigt zu haben, *dass die trichterförmig eingezogene Membran des Hensen'schen Sprachzeichners die Mittellage der Vibration von der absoluten Ruhelage in negativer Richtung ablenkt, und zwar ist diese Ablenkung um so grösser, je grösser die Elongation der Vibration ist. Diese Ackommodation dürfte mit solcher Präcision erfolgen, dass innerhalb der einzelnen Klangwellen die Abscissenachse sich krümmt, je nachdem die Elongation wechselt.*

Nachdem diese Wirkungsart eines künstlich hergestellten Trommelfells festgestellt

[1] Wenn jemand meine Resultate kontrollieren will, bitte ich zu beachten, dass in den von Hermann gegebenen Zahlenreihen eine Umkehrung der Ordinaten stattgefunden hat, so dass die kleinste Ordinate mit der tiefsten Eingrabung, d. h. mit dem Kulmen der Luftschwingung zusammenfällt, während die grösste Ordinate sich mit der seichtesten Eingrabung, d. h. mit dem Minimum der Luftschwingung deckt. Siehe Hermann a. a. O. S. 19, Zeilen 7—11. Ich habe deshalb die Vorzeichen aller Ordinaten geändert. Dass Hermann bei seinen Messungen den Minimalpunkt bald nach oben, bald nach unten gekehrt hätte, ist nach seinen Äusserungen Bd 53, S. 19 kaum anzunehmen. Vgl. doch auch Bd 47, S. 46 f.

worden ist, wollen wir einige frühere Untersuchungen am wirklichen Trommelfell besprechen. [1]

Adam Politzer hat im Archiv für Ohrenheilkunde I, S. 59 ff., 1864 eine Abhandlung mit dem Titel 'Untersuchungen über Schallfortpflanzung und Schallleitung im Gehörorgane im gesunden und kranken Zustande' veröffentlicht. Es wurde an irgend einem der Gehörknöchelchen ein dünner Glasfaden [oder ein Reisstrohhalm] befestigt, und bei Zuleitung von Tönen auf das Trommelfell schrieb der Faden eine Kurve auf die mit berusstem Papier bekleidete Mantelfläche eines rotierenden Cylinders. In dieser Weise hat Politzer u. A. *Schwebungskurven* dargestellt [siehe a. a. O. S. 66]. Nach Schwankungen der Mittellage wurde nicht geforscht, aber es kommt mir wahrscheinlich vor, dass recht bedeutende Ablenkungen vorhanden waren. Wenn man die obere Schwebungskurve in Fig. 3, S. 66 untersucht, findet man wenigstens Stellenweise, dass ein durch zwei benachbarte geradlinige Strecken gelegtes Lineal den unteren Rand der zwischenliegenden Wellen tangiert, so dass die Ablenkung der Mittellage der halben Elongation gleichkommt. Die Durchschnittswerte der am Sprachzeichner gefundenen Ablenkungen sind nicht so gross.

Leider hat Politzer nicht angegeben, ob die Bewegung der Kurve nach oben einer positiven oder einer negativen Bewegung der schwingenden Luftteilchen entspricht. Übrigens sollen die angeklebten Fäden eine nicht zu vernachlässigende Fehlerquelle bilden. [2]

Asymmetrische Schwingungen des Hammerkopfes scheinen Mach und Kessel bei ihren stroboskopischen Untersuchungen beobachtet zu haben. Wir finden bei ihnen folgende Angaben: [3]

'*Während der Verdichtungsphase* der Schallwelle geht der Hammerstiel von vorn aussen nach hinten innen und dreht sich etwas, so dass das Köpfchen des kurzen Fortsatzes von oben nach unten und hinten geführt wird. *Der Hammerkopf führt hiebei eine bogenförmige Auswärtsbewegung* aus und hebt sich etwas — — — — — — —

[1] Ein vollständiges Referat kann hier nicht gegeben werden. Ich verweise auf die zusammenfassenden Darstellungen von Hensen in seiner 'Physiologie des Gehörs' und von Schæfer in Nagel's Handbuch der Physiologie des Menschen III. Vgl. auch die Referate und Litteraturangaben bei Köhler in seinen 'Akustischen Untersuchungen'.

[2] Hensen, Arbeiten aus dem Kieler physiologischen Institut 1868. Kiel. Schwers'sche Buchhandlung 1869. S. 99.

Buck, Ueber den Mechanismus der Gehörknöchelchen. Arch. f. Augen- und Ohrenheilkunde 1870. Bd I. 2. S. 129 f.

[3] Mach und Kessel, Beiträge zur Topographie und Mechanik des Mittelohres. Sitzungsberichte der Kais. Akad. d. Wiss. Math. nat. Classe III. Bd LXIX. S. 240. Die Kursivierungen wurden von mir gemacht.

Während der Verdünnungsphase der Schallwelle *schleift der Hammerkopf zurück, jedoch beträchtlich weiter über seine Ruhelage hinaus als in entgegengesetzter Richtung.*

Da der Hammerstiel nach innen geht, wenn der Hammerkopf sich nach aussen bewegt, und umgekehrt,[1] darf man wohl aus dieser Beschreibung den Schluss ziehen, *dass die Exkursionen des Hammerstieles grösser sind als die Inkursionen.*

Mit den oben [S. 6] erwähnten Untersuchungen Bezold's steht dieses Resultat im besten Einklang.

Dabei müsste man aber erwarten, dass die *Ruhelage* des Hammerstieles sich einwärts von der *Mittellage* der Schwingungen befände. Da Hensen indessen gerade das entgegengesetzte Verhältnis beobachtet hat,[2] muss die Einwirkung der Asymmetrie auf die Mittellage der Schwingungen unter Umständen durch andere Faktoren überkompensiert werden können. In den Fällen, wo der Ton aus dem Resonanzkasten der Sirene vermittelst eines Schlauches ins Ohr geleitet wurde, dürfte der Druck des Luftstromes hineingespielt haben.

Köhler[3] hat einen kleinen Spiegel am Trommelfell befestigt, und, nach der von L. Hermann ersonnenen Methode, die Bewegungen des Spiegels photographiert. Die Befestigung des Spiegels geschah nicht direkt, sondern wurde durch ein Streifchen aus Aluminiumblech vermittelt.

Bei der grosser Mehrzahl der Versuche und zwar bei allen denjenigen, aus welchen die wichtigsten Schlussfolgerungen gemacht wurden, wurde der Spiegel dort angeklebt, wo von innen der Griff des Hammers anliegt.[4] Köhler fand nun, dass bei jedem Schall die Mittellage des Spiegels von seiner Ruhelage nach einwärts abgelenkt wurde und während des Schalles abgelenkt blieb. Die Grösse der Ablenkung hing von der Intensität des Schalles ab.[5]

Mit Hensen's Beobachtungen über das Einwärtsgehen der Mittellage bei Schallzuleitung hat Köhler seine Resultate nicht zusammengestellt,[6] sondern meint, dass diese Verschiebungen des Hammergriffes durch Kontraktionen des musculus tensor tympani bewirkt wurden.

---

[1] Siehe z. B. Mach und Kessel a. a. O. S. 237.

[2] Arbeiten aus dem Kieler phys. Inst. 1868. S. 100. Phys. des Gehörs. S. 48.

[3] W. Köhler, Akustische Untersuchungen I. Diss. Berlin. Gedruckt in Leipzig 1909 = Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Bd 54 A. S. 241 ff. Über die Registrierung der Trommelfellbewegungen mittelst König'scher Kapseln siehe Hensen, Arbeiten etc., S. 101 und Köhler, S. 11.

[4] Siehe a. a. O. (Diss.) S. 12. Über einige Versuche bei Aufklebung am freien Trommelfell siehe daselbst, S. 47.

[5] Siehe S. 16, 17, 24 und Fig. 1.

[6] S. 27, Fussnote sagt Köhler, dass er die betreffende Abhandlung Hensen's (deren Jahreszahl übrigens falsch angegeben wird) nicht eingesehen habe.

Der Umstand, dass Mangold[1] später Bewegungen des Trommelfells bei willkürlicher Kontraktion des m. tensor tympani registriert hat, beweist natürlich nicht, dass auch die bei Schallzuleitung beobachteten Bewegungen durch die Thätigkeit dieses Muskels bewirkt wurden.

Eine bessere Stütze für Köhler's Tensor-Theorie liegt in der Thatsache vor, dass bei etwa 30 Schwebungen pro Sekunde kein Einfluss der Intensitätsschwankungen auf die Mittellage beobachtet werden konnte [S. 20 und 25], was nach Köhler darauf beruhen soll, dass der Tensor auf so schnelle Intensitätsschwankungen nicht mehr reagierte. Die betreffenden Kurven [Fig. 3] sind indessen recht verschwommen, so dass sie keine genauen Messungen zulassen.

Fortgesetzte Untersuchungen der Physiologen über die Schwingungen des Trommelfells werden hoffentlich diejenigen Punkte aufklären, welche noch dunkel sind. Vorläufig wird es jedoch von Nutzen sein zu wissen, *dass eine trichterförmige Membran konstruiert werden kann, welche zu jeder Vibration mit wechselnder Elongation eine Schwingung addiert, deren Extreme sich an denjenigen Punkten befinden, wo die primäre Schwingung die grösste, bez. die geringste Elongation zeigt. Wichtig ist, dass* — wie aus unseren Tabellen hervorgeht — *die Elongation dieser sekundären Schwingung ein beträchtliches Prozent des Unterschiedes zwischen der grössten und der kleinsten Elongation der primären Schwingung ausmacht.*

Wer mit der Litteratur über die 'sekundären Klangerscheinungen' ['Kombinationstöne', 'Stosstöne', 'Unterbrechungstöne' u. s. w.] einigermassen vertraut ist[2], wird sofort einsehen, dass sich dabei Perspektive eröffnen, welche wohl als neu bezeichnet werden müssen, obgleich Helmholtz gelehrt hat, dass die Asymmetrie der schallleitenden Organe die Luftschwingungen deformieren muss, und dass diese Deformation bei der Bildung der Kombinationstöne wenigstens *ein* Moment abgiebt.

Mit Helmholtz müssen wir die Asymmetrie aller schallleitenden Organe, nicht nur die des Trommelfells in Betracht ziehen. Felix Krueger[3] hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, dass hier auch die Bewegungen der Steigbügelplatte im ovalen Fenster in Betracht gezogen werden müssen, vor Allem in den Fällen, wo das Trommelfell fehlt.[4]

---

[1] Pflüger's Archiv, Bd 149, S. 539 ff.

[2] Gute Orientierung und reichliche Litteraturangaben findet man z. B. bei F. Krueger, Wundt's Philosophische Studien XVII, S. 185 ff., K. L. Schæfer, Charité-Annalen Bd 34, S. 658 ff. und L. Hermann, Pflüger's Archiv, Bd 146, S. 249 ff.

[3] Wundt's Philosophische Studien XVII. Leipzig 1901. S. 254.

[4] Bezold, Über die funktionelle Prüfung des menschlichen Gehörorganes, Wiesbaden 1897, S. 28 und 36 hat für die Steigbügelplatte im isolierten ovalen Fenster ein Inkursionsmaximum von 1.96 und ein

Noch möchte ich in Bezug auf die Theorie der Vokale auf folgenden Umstand aufmerksam machen.

Wenn die Abscissenachse sich innerhalb der einzelnen Vokalwellen krümmt, wo die Elongation wächst oder abnimmt, muss sich bei schwebungsartigen Vokalwellen zu den primären Vibrationen eine Schwingung addieren, deren Frequenz derjenigen des Grundtones gleichkommt.

Dies ist eine einfachere Betrachtungsweise als wenn man sagt, dass der Grundton, auch wo er in der Primärschwingung fehlt, als Differenzton von jedem beliebigen Paare benachbarter Teiltöne auftritt. [1]

Zur Frage von der Registrierung der Schallbewegungen ist Folgendes zu bemerken.

Ein Apparat mit symmetrisch vibrierender, planer Membran kann die Bewegung höchstens so registrieren, wie sie in der Luft vorhanden ist, nicht aber in der Gestalt, in welcher sie das Labyrinth erreicht. Das Abhören der Kurven des Phonographen bietet in letzterer Beziehung gar keine Kontrolle, denn beim Abhören führen die schalleitenden Organe die nötigen Korrektionen aus, indem sie die symmetrischen Vibrationen in asymmetrische verwandeln.

Ganz anders liegt die Sache beim Sprachzeichner. Hier ist schon die Schallschrift asymmetrisch — ob in demselben Grade wie die Vibrationen im Labyrinth, das bleibt vorläufig eine offene Frage.

Ich benütze diese Gelegenheit zu betonen, dass ich mich bei der Ausführung obiger Untersuchung so zu sagen an einen gedeckten Tisch gesetzt habe, indem ich mit Apparaten arbeitete, welche von Hensen konstruiert wurden. Weil die Kurven des Sprachzeichners nicht leicht vervielfältigt werden können, wissen nur Wenige, was der Sprachzeichner in der That leistet.

Exkursionsmaximum von 1.85 gefunden. Die Asymmetrie ist hier geringer als am Trommelfell, und die positiven Bewegungen sind ausgiebiger als die negativen.

K. L. Schæfer meint [Nagel's Handbuch der Physiologie III. S. 569] dass die Membran des runden Fensters Kombinationstöne erzeugen könne.

[1] Vgl. Hugo Pipping, Zeitschrift für Biologie 1894. Bd XXXI. N. F. XIII S. 535 und 537.
F. Krueger, Wundt's Philosophische Studien. 1901. Bd XVII. S. 258 f.
K. L. Schæfer, Charité-Annalen 1910. Bd 34. S. 673.

Erklärung der Tafeln.

Tafel I, Fig. 1 giebt die graphische Darstellung der neben der Figur verzeichneten Gleichungen.

Tafel I, Fig. 2 bezieht sich auf die Tabelle II, S. 25. Die Abscissen beider gebrochenen Linien geben die Nummern der Schallwellen an, wobei jedem Teilstrich eine Welle entspricht. Die Ordinaten der oberen Linie geben die Durchschnittswerte der *Elongationen* innerhalb der betreffenden Wellengruppen. Die Ordinaten der unteren Linie geben die Durchschnittswerte der *negativen Ablenkung der Mittellage* für dieselben Gruppen von Wellen. Jedem Teilstrich der Ordinaten entspricht eine Grösse von $^{4}/_{41}$ μ

Tafel I, Fig. 3 bezieht sich auf die Tabelle IV, S. 27. Sonst wie Tafel I, Fig. 2.

Tafel II, Fig. 4 bezieht sich auf die Tabelle VI, S. 29. Sonst wie Tafel I, Fig. 2.

Tafel II, Fig. 5 bezieht sich auf die Tabelle XII, S. 38 ff. Die Abscissen der durch gerade Linien mit einander verbundenen Punkte geben die Nummern der Schallwellen an, wobei jedem Teilstriche eine Welle entspricht. Die Ordinaten der oberen Gruppe von Punkten geben die *negative Ablenkung der Mittellage* zwischen Kulmen und Minimum an. Die Ordinaten der unteren Gruppe von Punkten geben die *negative Ablenkung der Indifferenzlinie*, wie sie durch Berechnung aus mindestens 24 Ordinaten bestimmt wurde. Jedem Teilstrich der Ordinaten entspricht eine Grösse von $^{4}/_{41}$ μ.

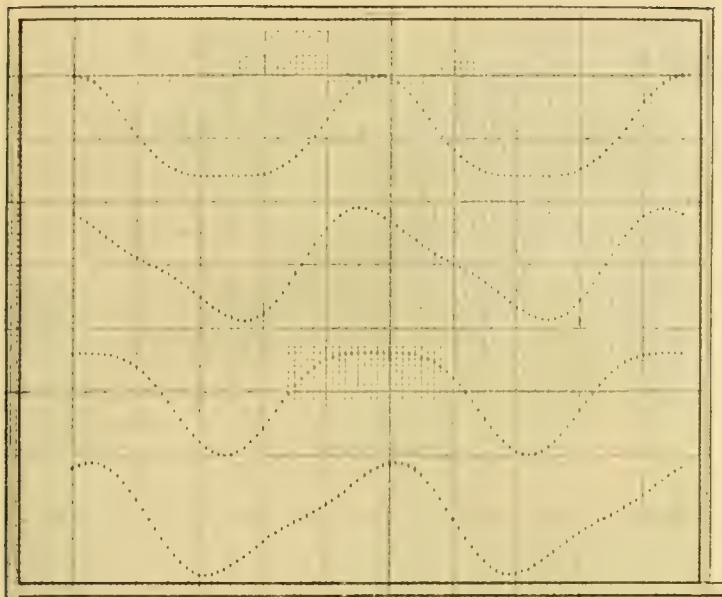
Tafel III, Fig. 6 bezieht sich auf die Tabelle VIII, S. 31. Sonst wie Tafel I, Fig. 2.

Tafel III, Fig. 7 bezieht sich auf die Tabelle XI, S. 34. Sonst wie Tafel I, Fig. 2.

Tafel III, Fig. 8 bezieht sich auf die Tabelle IX a, S. 32. Jedem Teilstrich der Abscisse entspricht eine Schallwelle. Die obere Kurve bewegt sich wie die *Elongationen*, die untere wie die *negative Ablenkung der Mittellagen*. Jedem Teilstrich der Ordinaten entspricht, in der oberen Kurve $^{40}/_{41}$ μ, in der unteren $^{4}/_{41}$ μ.

Tafel III, Fig. 9 bezieht sich auf die Tabelle IX b, S. 32. Jedem Teilstrich der Abscisse entspricht eine Schallwelle. Die Ordinaten der oberen Linie geben die Durchschnittswerte der *Elongationen* innerhalb der betreffenden Wellengruppen. Die Ordinaten der unteren Linie geben die Durchschnittswerte der *negativen Ablenkung der Mittellage* für dieselben Gruppen von Wellen. Jedem Teilstrich der Ordinaten entspricht, in der oberen Kurve $^{40}/_{41}$ μ, in der unteren $^{4}/_{41}$ μ.

Tafel I.



$$y = \cos x + \frac{1}{4}\cos 2x$$

$$y = \cos x + \frac{1}{4}\cos (2x + 90^\circ)$$

$$y = \cos x + \frac{1}{4}\cos (2x + 180^\circ)$$

$$y = \cos x + \frac{1}{4}\cos (2x + 270^\circ)$$

Fig. 1.

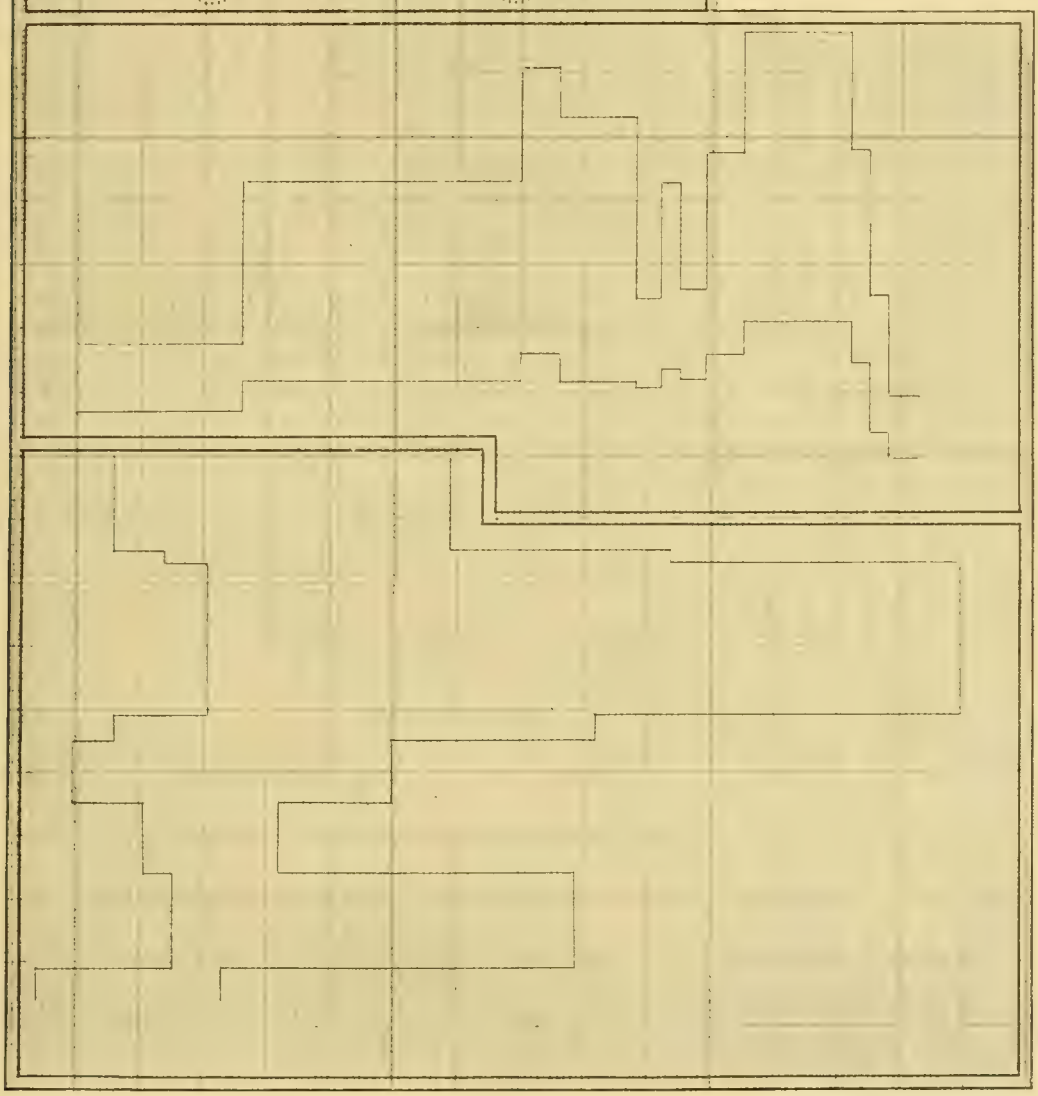


Fig. 2.

Kivva, Ekman. Tab. II.

Fig. 3.

Kivva, Nevalainen. Tab. IV.

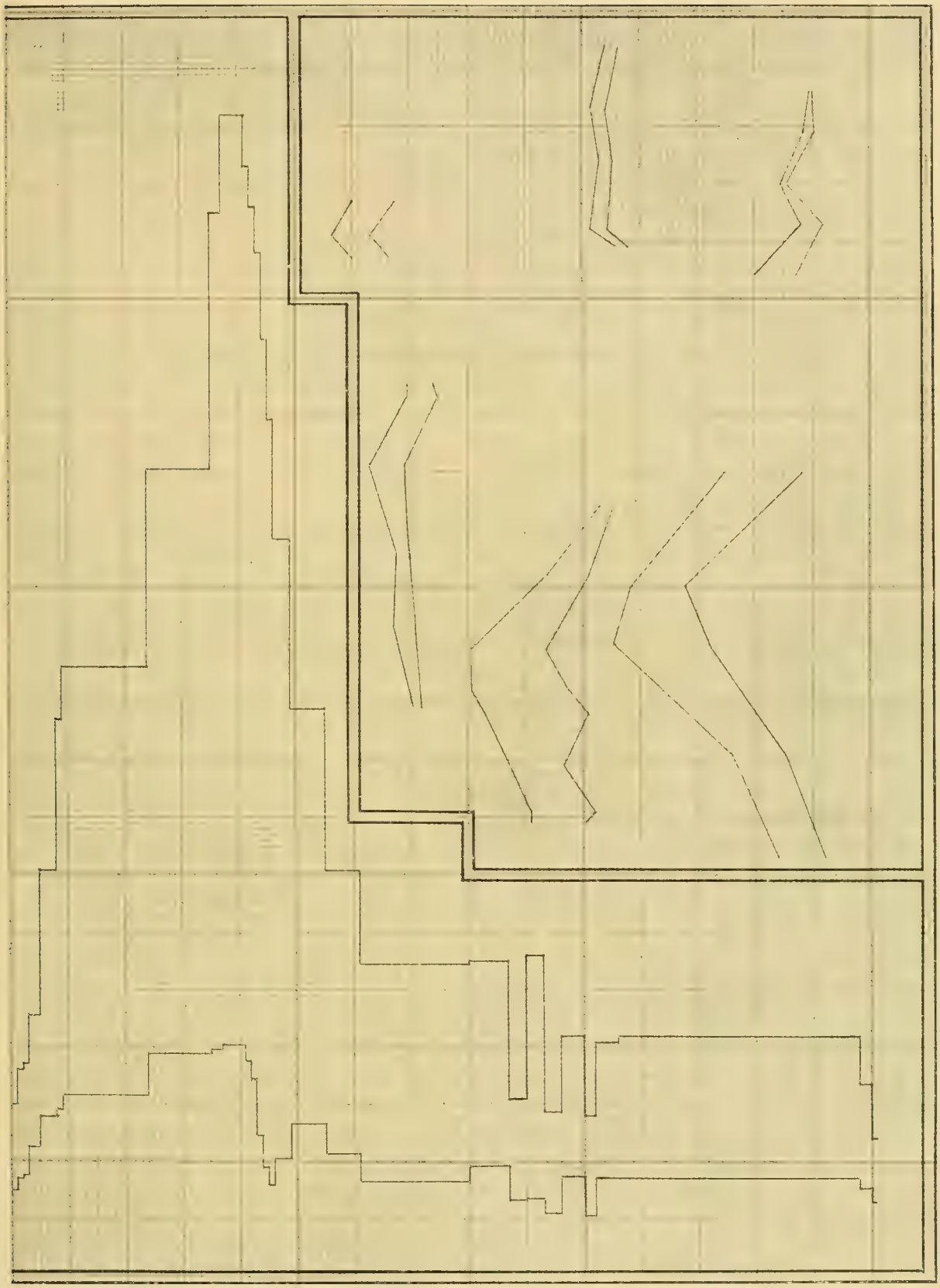


Fig. 4. *Houreet*, Ekman. Tab. VI.

Fig. 5. *Kiuru*, *Houreet*, *Saadaan*, Ekman. Tab. XII.

Fig. 7. *Saadaan*. Ekman. Tab. XI.

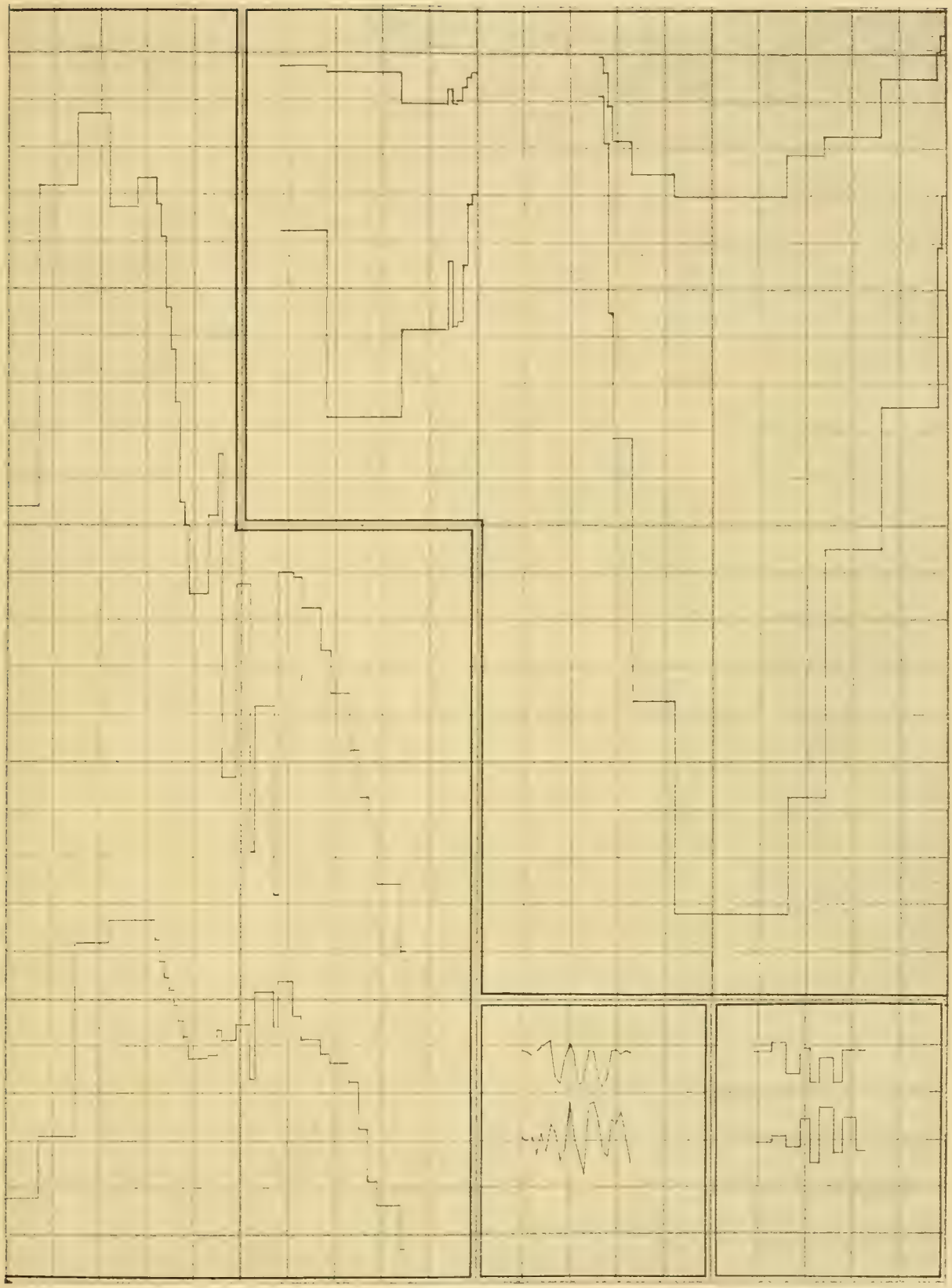


Fig. 6. *Houreet*, Nevalainen. Tab. VIII.

Fig. 8. Tab. IX a. Fig 9. Tab. IX b.
Houreet, Nevalainen.

ACTA SOCIETATIS SCIENTIARUM FENNICÆ
TOM. XLII. N:o 4.

ÄLDRE VÄSTGÖTALAGENS ORDSKATT

SAMLAD OCH ORDNAD

AV

HUGO PIPPING

HELSINGFORS 1913
FINSKA LITTERATURSÄLLSKAPETS TRYCKERI

I januari månad 1908 begynte jag hålla en serie föreläsningar över Äldre Västgötalagen, som — en tid vid sidan av seminarieövningar i samma ämne — fortsattes till början av april månad 1909. En av mina första omsorger blev därvid att förskaffa mig en fullständig lappkatalog över de i lagen förekommande ordformerna. Denna lappkatalog har jag sedermera omformat och utvidgat till en ordbok, som härmed överlämnas till mina medforskares begagnande.

Ordboken omfattar den del av texten i Cod. Holm. B 59, som finnes återgiven av H. S. Collin och C. J. Schlyter i Corpus Iuris I från och med sid. 3 till och med sid. 70, rad 10. Där ändringar gjorts av skrivaren själv, återgivas formerna i det slutliga skick, som skrivaren givit dem. Anteckningar eller ändringar av yngre hand samt utgivarnas emendationer hava betraktats såsom alls icke hörande till själva texten. En annan sak är, att enstaka uppgifter om anteckningar av yngre hand influtit i ordboken under uttryckligt angivande av källan, samt att en mängd emendationsförslag som göras härstamma från Collin och Schlyter.

Förkortningstecknen hava upplösts, men samtidigt angives genom kursiva typer, att en upplösning ägt rum. Nasalförkortning har dock markerats endast i ett enstaka fall (r*umm*i), som kan tänkas erbjuda ett särskilt intresse.

En systematisk jämförelse mellan den Collin-Schlyterska texten och Börtzell-Wieselgrens fotolitografiska utgava verkställdes icke och hade troligen lämnat ett magert resultat. De avvikelser från Collin-Schlyters uppfattning av texten i Cod. Holm. B 59, som anträffas i ordboken, bero på någon tillfällig iakttagelse [sid 14, rad 9 skriva Collin och Schlyter handær i st. f. handær] eller därpå, att jag i vissa fall upplöst förkortningarna på annat sätt än Collin och Schlyter. Många äro dessa sistnämnda fall icke. Collin och Schlyter hava med en högst anmärkningsvärd smidighet lämpat sina upplösningar efter det varierande språkbruket i olika partier av texten, ett förfarande som även jag måste anse riktigt.

Siffrorna i citaten hänföra sig till sida och rad hos Collin-Schlyter.

Vid citeringen har i regeln den förenklingen införts, att stor begynnelsebokstav ersatts med liten — detta även i egennamn. Några få fall av stor begynnelsebokstav kvarstå dock i början av ordboken.

Dels genom täta hänvisningar, dels genom upprepning av en och samma form på olika ställen har jag sökt sörja för att intet ord matte bliva gömt för forskningen, därför att det har en undanskymd plats — t. ex. i andra leden av en sammansättning. Detta förfarande

har emellertid en olägenhet med sig. Den som vill uppgöra statistik med tillhjälp av ordboken får se upp att han icke låter en och samma form figurera på flere ställen i räkningen.

Där en form alternativt anträffas som fristående men stundom uppträder i sammanskrivning med ett annat ord, antydes detta förhållande ofta — jag tror i regeln — genom ett bindestreck inom parentes (-). Jag har dock antecknat en försummelse på denna punkt, nämligen aldræ i st. f. aldræ(-) sid. 2 b, rad 13, och kan icke svara för att fallet är enastående.

Sin huvudsakliga användning kommer denna ordbok väl att få såsom materialsamling och underlag för diskussionen av diverse problem hänförande sig till språket i Äldre Västgötalagen. Sedan en längre tid tillbaka har jag liggande hos mig utkast till behandling av flere sådana problem. En av de omständigheter, som bidragit till att dessa utkast icke slutredigerats och offentliggjorts, har varit min obenägenhet att tynga framställningen med de massor av verifikat, som skulle behöfts. Numera kunna dylika verifikat lämnas på ett betydligt bekvämare sätt under hänvisning till ordboken.

Genom den form jag givit uppslagsorden har jag angivit den riktning, i vilken jag anser att en normalisering av språket i Äldre Västgötalagen bör gå, då texten tages som en helhet. — I vissa fall är materialet för knappt att medgiva fullt säkra slutsatser, men i stort sett hoppas jag, att mina normaliseringar skola kunna accepteras, detta dels på grund av vad man förut vetat om språkbruket i Äldre Västgötalagen, dels på grund av det material, som envar lätt kan sammanställa med tillhjälp av ordbokens uppgifter. Måhända skall jag längre fram få tillfälle att närmare motivera mitt förfaringssätt i vissa punkter.

Jag är beredd på den invändningen, att det hade varit mera praktiskt att ikläda uppslagsorden den 'normalsvenska' uniformen. Men i en så föga omfångsrik ordbok som den föreliggande finner man sig lätt tillrätta även utan en dylik åtgärd. Och en normalisering efter språkbruket i Cod. Holm. B 59 har synts mig mera instruktiv.

Måhända skall man betrakta det som en mindre lämplig halvmesyr, att jag till uppslagsorden fogat nödtorftiga uppgifter om deras betydelse, i regeln utan att ange var en viss betydelsenyans anträffas och utan anspråk på att ha förtecknat alla de särskilda nyanserna. Kanske skall en och annan läsare dock draga nytta av det lilla jag meddelar. Många utredningar, som åstadkommits efter Schlyters tid, gå igen i dessa översättningar; stundom har jag genom en översättning — eller ett emendationsförslag — anteciperat en tolkning, som jag längre fram hoppas kunna motivera till belåtenhet. Endast därigenom, att översättning meddelas, blir det omedelbart klart för den som begagnar ordboken, när en differentiering av formerna är eller kan misstänkas vara förbunden med en klyvning av betydelsen. Jfr fallen balkær ~ bolkær och bo ~ bu [märk bw 'boskap' RK 1:3026].

Genom min ordbok hoppas jag hava lagt en någorlunda fast grund för en ny utgåva av Äldre Västgötalagen. En sådan förberedes för närvarande av docenten Bruno Sjöros.

Helsingfors i september 1913.

Hugo Pipping.

A.

a *prp. med dat. l. ack.* grundbetydelse: på. *Med dat.* a 3:8. 3:11. 4:4. 7:20. 8:16. 8:19. 10:3. 10:4. 10:4. 10:9. 10:12. 10:13. 10:13. 11:2. 11:7. 11:10. 11:17. 11:17. 12:7. 12:8. 12:9. 12:12. 12:13. 12:14. 12:16. 12:20. 12:20. 13:7. 14:2. 14:2. 14:15. 14:18. 14:18. 15:2. 15:3. 15:8. 15:10. 16:9. 17:3. 17:4. 17:4. 17:10. 17:11. 17:16. 17:18. 17:21. 21:2. 21:5. 23:4. 23:12. 24:4. 24:4. 25:9. 25:19. 27:16. 28:12. 28:15. 30:4. 31:5. 31:14. 31:19. 32:3. 32:19. 33:13. 34:13. 35:17. 35:22. 36:2. 36:3. 37:2. 37:13. 38:11. 38:18. 39:23. 39:24. 39:25. 43:13. 43:20. 46:2. 47:16. 47:18. 47:20. 48:11. 48:12. 48:14. 48:18. 52:7. 52:16. 53:12. 53:16. 53:21. 53:22. 56:9. 56:17. 60:10. 60:23. 61:7. 62:5. 63:7. 63:18. 64:2. 65:2. 65:9. 65:9. 65:20. 68:4. 69:2. æ 31:10. Hit hör även a 9:9. om det följande odmarkær emenderas till dativ. *Med ack.* a 3:7. 10:14. 10:15. 10:17. 11:1. 11:8. 12:12. 13:8. 14:9. 14:10. 15:11. 15:12. 16:7. 16:19. 17:8. 20:17. 23:4. 23:8. 24:3. 28:16. 28:17. 33:3. 35:20. 38:16. 39:4. 39:14. 42:11. 43:15. 45:16. 46:4. 47:4. 47:18. 47:19. 47:20. 48:12. 51:6. 52:12. 53:11. 54:11. 55:2. 55:7. 55:14. 56:4. 59:17. 63:9. 66:13. 66:16. 67:4. *postp. styrande ett föreg. rel. pron.* a 37:14. 54:13. *prp. abs. l. adv.* a 3:9. 3:12. 5:14. 7:19. 15:10. 18:20. 18:22. 20:12. 21:21. 25:8. 26:15. 32:4. 39:7. 39:18. 40:17. 42:12. 44:8. 44:14. 45:7. 46:6. 47:11. 49:2. 49:18. 49:19. 49:20. 50:2. 52:6. 54:7. 54:25. 57:12. 62:18. 63:13. 64:3. 65:2. 65:3. 66:4. 66:18. [þær —] a 12:20. 13:17. [þar] a 34:3. *i komp.* a 10:12. 16:8. 18:13. 20:15. 29:15. 39:19. 40:6. 40:17. 41:5. 44:7. 44:8. 49:17. 49:18. 49:18. 49:19. 52:8. 52:9. 56:3. 56:4. af[vext]. läs a[vext] 29:17.

a 17:3. 51:5. se **af**.

a *f.* vatten. *ds* a 65:7.

abyrþ *f.* Försök att överflytta misstanke på orätt person genom att insmyga tjuvgods i hans hus eller bära en dräpt mans lik in på hans mark. *ns* a byrd 16:8. abryrþ [läs abyrþ] 56:3. *as* abyrd 56:4. Jfr **byrþ**.

af *prp. med dat.* grundbetydelse: av, från. *prp. m. dat.* af 4:1. 5:13. 7:2. 8:6. 10:1. 10:3. 11:6. 11:21. 15:3. 16:17 17:1. 17:17. 17:23. 18:1. 18:6. 18:8. 18:11. 19:1. 21:4. 21:6. 22:3. 23:6. 23:13. 24:16. 24:16. 26:3. 27:5. 28:2. 28:4. 28:6. 30:7. 30:14. 31:1. 31:2. 31:21. 32:2. 32:3. 33:4. 33:20. 34:9. 34:21. 35:9. 35:9. 35:11. 35:21. 36:16. 36:17. 36:17. 39:1. 39:25. 40:4. 41:9. 41:11. 41:15. 42:7. 43:16. 45:9. 45:18. 46:10. 46:11. 47:10. 48:8. 49:5. 49:6. 49:17. 50:5. 50:7. 52:11. 52:18. 52:18. 53:13. 53:17. 55:3. 56:18. 56:19. 57:6. 57:15. 58:15. 60:4. 61:18. 62:1. 62:17. 64:14. 66:20. 66:21. 67:4. 67:13. 67:14. 67:14. 68:1. 68:1. 68:1. 68:2. 68:2. 68:3. 68:3. 68:3. 68:3. 69:14. a [= af] 17:3. as [läs af] 14:17. at [läs af] 42:6. *prp. abs.* af 6:7. 7:3. 15:10. 15:11. 15:12. 16:18. 16:19. 16:21. 16:22. 21:14. 23:12. 25:10. 26:2. 26:3. 26:4. 26:6. 26:6. 29:13. 29:14. 30:20. 40:15. 41:12. 45:7. 46:15. 47:10. 47:16. 47:17. 52:2. 52:4. 58:22. 59:3. a [= af] 51:5. *postp.* af 13:15. 16:16. 18:18. 40:13. 40:17. 44:2. *prp komp.* af 9:6. 26:7. 41:4. 41:12. 41:13. 45:10. 66:6. 66:7. Se även **afgærþ, afhændæ, aflæstir, afsæþum, afund.** I st. f. afvext 29:17 läses avext.

afgærþ *f.* förseelse. *ap* afgærþir 41:4.

af hændi [hande, handum] *prp. l. postp. m. dat.* ifrån. af hændi 46:11. af handum 27:5.

47:10. 50:5. af hande 50:7. Jfr af [*hins*] hændi 42:7. at [läs af] þæs hænde 42:6.

afhændæ *v.* avhända, föryttra. *ptc nsf* afhænd 45:10.

aflæ *v.* avla. *3spi* aflar 26:18. aflær 27:6. aslær [läs aflær] 34:2.

aflæstir *f. pl.* kvarlevor av ett av vilddjur dödat boskapsdjur. *ap* aflæstir 41:12. 41:13. 66:6. 66:7.

afsæþum *adv.* 'med sär-sådd'. afsædhum [ändrat från afhædhum] 9:6.

afund *f.* hätskhet. *ds* awnd 38:23.

afvæxt 29:17, se **avaxtær.**

aghæ *v.* se **eghæ** *v.*

aghæ *f.* [jfr **eghæ** *f.*] ägor, mark. *as* aghu 65:3.

agærþ *f.* mellangift. *ns* agærþ 44:8. *as* agærþ 44:7.

a hand, a hændær *prp.* till, mot. *med dat.* a hand 59:17. a hænder 12:12-13. a hænder 14:10. a hændær 10:15. 17:8. 38:16. a héndær 20:17. *prp. abs.* a hændær 39:14.

akæ *v.* åka. *3spi* akær 61:7. 62:2. 62:11. 62:12.

akær *m.* åker. *ns* akær 46:1. hakær 46:11. *gs* [til — —] akær(ss) [bokstäverna ss utstrukna] 31:8. *ds* akri 51:10. 63:7. 64:2. acri 8:16. *as* akær 47:4. 47:14. 47:18. 50:8. 63:9. 63:13. 64:6. aker 9:8. akar 62:11. *np* akrær 45:7. *gp* akræ 46:2. *dp* akrum 62:17. *ap* akræ 42:10. *komp.* akar[gærþi] 47:14. akær[gærþi] 47:12. akær[lass] 63:2. 63:2. 63:2. akar [nam] 63:5. 63:6. akar[nam] 63:8.

akærgærþi *n.* åkergärde, kringgärdad åker. *ds* akærgærþi 47:12. akargærþi 47:14.

akærlass *n.* ett lass säd, så stort som vanligen föres från åkern. *ns* akærlass 63:2. *gs* akærlass 63:2. *as* akærlass 63:2.

akærnam *n.* annans boskap, som man funnit på sin åker och beslagtagit. *as* akar nam 63:5. 63:6. akarnam 63:8.

aldin *n.* ållon. *ap* aldin 61:10. *komp.* aldin[bæræ] 65:13. aldin[uid] 61:16.

aldinbær *adj.* fruktbärande. *asf* aldinbæræ 65:13.

aldinviþær *m.* fruktbärande träd (ek). *as* aldinuid 61:16.

aldrigh *adv.* aldrig. aldrigh 23:14. 33:7. 33:8. 45:9. alþrigh 67:9.

aldær *adj.* all, hel. *nsm* alþer 7:6. *nsf* al 4:2. *nsn* alt 23:13. 38:19. 60:23. 66:2. 70:7. *dsf* aldri 64.17. *asm* allæn 9:8. 49:9. 60:17. 62:18. 65:8. allen 4:12. allan 8:18. *asf* allæ 50:16. *asn* alt 5:9. 11:7. 14:8. 21:5. 26:2. 29:20. 30:1. 30:7. 33:1. 66:3. 67:4. *npm* allir 3:4. 3:5. 3:5. 3:17. 10:12. 11:19. 11:20. 13:7. 16:5. 16:6. 16:7. 16:12. 37:12. 37:19. 38:2. 42:7. 48:15. 54:3. 58:1. 63:17. ællir 33:7. alli 11:19 48:8. *npf* allær 33:2. *npn* all 5:2. 38:22. 40:22. 45:13. 52:5. 62:6. 69:15. al 52:4. 64:19. *gp* aldra 16:9. 20:16. 36:15. 37:14. 52:7. alþra 36:19. 52:7. aldræ 49:2. 69:2. alþræ 60:18. *dp* allum 8:2. 26:6. 26:12. 35:11. 37:2. 39:24. 42:10. 44:14. 48:10. 48:20. 59:20. 62:19. allum 35:8. *apm* alla 8:2. 26:10. alla[ndæ] [läs alla landæ] 37:7. allæ 35:23. 48:19. 64:9. allær [läs allæ] 55:8. *apn* all 29:13. al 40:22. 60:18. 64:19. 66:1. *komp.* al[mannigs] 48:3. al[mænnigs] 48:5. 48:6. al[mænnisz] 52:10. al[mænnigær] 49:2. al[mænnigær] 52:17. al[mænnig] 49:3. 52:13. al[manningi] 65:10. alt 22:7, se **halvær.**

aldær *m.* livstid. *as* aldær 60:17.

alin *f.* alm. *gp* alnnæ 46:14.

Alir *m. pl. t. nom. propr. np* allir 70:5.

almænni *n.* hela menigheten, samfälligheten. *gen.* [*komp.*] almænnisz [vattni] 52:10.

almænni[n]gær *m.* allmänning, mark som tillhör hela samfälligheten. *ns* almænnigær 52:17. almænnigær 49:2. *gs* almænnigs 48:5. 48:6. almannigs 48:3. *ds* almanningi 65:10. *as* almænnig 49:3. 52:13.

Alshæræþ *n. nom. propr. ns* alshæræþ 69:10. 69:11.

alt 22:7, se **halvær.**

altæri *m.* [snarare än *n.*] altare. *ns* altare 5:1. *gs* altæræ 4:11. altæræ [sten] 4:10. haltæræ [sten] 5:1.

ambut *f.* trälinna. *ns* ambut 41:2. *as* ambut 25:13. 34:7. 34:8. 59:16. 59:22. 60:10. 60:14. 60:16.

a mote *prp. abs.* däremot. a mote 7:20.

andi *m.* ande. *gs* andæs [står måhända andæs, läs i varje fall andæns] 3:13.

andmarki *m.* förfång. *gs* andmarkæ 52:19.

andurstang *f.* stång, som fästes under sädmeden. *ns* andurstang 62:2.

andrum 62:5, se **anværk daghær.**

annænvagh *adv.* på andra sidan. annænuagh 52:11. annanuagh 52:17.

annær *nom.* annan, endera. *nsm* annar 6:9. 7:12. 20:7. 21:13. 27:2. 28:11. 28:12. 28:16. 30:13. 45:11. 45:12. 45:12. 51:12. 52:10. 54:18. 58:3. 58:3. annær 20:15. 26:4. 27:22. 30:13. 45:11. 46:4. 47:17. 49:16. 52:15. 52:17. 54:3. 58:14. 59:11. 63:2. 65:10. 68:5. 69:11. *nsf* annur 24:18. 54:4. 54:7. *nsn* annat 7:5. 15:17. 29:11. 44:9. 58:5. annæt 42:3. 42:16. annætt 19:13. annæz 57:11. *gsm* annars 8:12. 28:10. 28:14. 28:15. 28:18. 62:20. annar 52:1. annærs 28:13. 39:23. 51:9. 53:22. 57:4. 65:2. *gsf* annarrær 9:11. annarrar 26:18. *dsm* aþrum 9:6. 13:15. 18:18. 24:16. 26:7. 26:9. 28:12. 28:13. 35:18. 50:14. 52:18. 57:13. 63:7. *dsf* annærri 50:4. *dsn* aþru 58:12. adru 10:4. 17:4. *asm* annan 8:17. 27:1. 27:10. 28:11. 44:14. 52:17. annæn 22:8. 38:10. 46:4. 52:11. 53:3. 68:8. *asf* aþra 25:21. aþræ 43:7. 44:5. adræ 11:2. *asn* annat 28:5. 40:2. annæt 63:8. annut 62:12. *npm* aþrir 37:3. 47:12. *npn* annur 7:16. 41:10. 54:16. *gpm* annarræ 63:10. *dpm* aþrum 51:1. *apm* aþra 36:17. *apn* annur 40:12. 66:1. annvr 45:1. Se även **annærstaþ, annættvæggiæ, aþruvis.** Om annar 46:10, se **enhvar.**

annærstaþ *adv.* annorstädes. annarstad 15:5. annærstaþ 62:16. annærstagd 8:21.

annættvæggiæ *konj.* antingen [— eller] annættvægiæ 42:16. annattuigiæ 58:5.

annoþoghær *adj.* träl [—]. *nsm* annoþoghær 12:2. *gsf* annoþogher 34:11. *dsm* annorghom 31:12.

anskær 28:20, se **ænskær.**

anværk daghær *m.* dag, då jordbruksarbete utföres. *ds* andrum dæghi [läs anværk dæghi] 62:5.

a ouæn *adv.* därutöver. a ouan 39:7. a ovan 39:18. 62:18.

aptir 58:23, se **æptir.**

aptær *adv.* tillbaka, kvar. aptær 12:2. 12:3. 14:5. 16:5. 16:6. 21:17. 22:18. 26:4. 26:6. 26:12. 30:19. 33:21. 35:10. 39:18. 40:16. 41:3. 41:4. 42:11. 53:3. 53:4. 54:25. 58:9. 59:17. 62:18. 64:19. aptær 44:8. 59:17. apter 5:6. 5:13. 6:2. aptar 39:26. 44:1. aftær 9:8. 28:7. 41:17. 66:3. 66:6. 66:7. afptar 11:8.

arf *n.* arv, kvarlåtenskap. *ns* harf [läs arf] 29:1. *gs* arfs 29:17. arff [läs arfs] 29:16. alfs [läs arfs? halfs?] 26:12. *ds* arvi 29:14. 30:14. 31:21. 42:21. 43:3. ærvi 24:16. 24:18. 25:4. *as* arf 3:13. 24:15. 26:10. 27:2. 27:13. 27:19. 27:21. 27:22. 29:2. 29:3. 29:6. 29:11. 29:12. 31:3. 31:20. 67:10. arv 28:8. ærv 25:11. ærf 26:16. [danæ] ærf 29:4. *komp.* arf[takin] 42:19.

arfþær bolkær 24:6, se **ærfþ.**

ark *f.* kista, skrin. *gs* arkær 25:15. *ds* ark 55:6.

arsfæstæ *f.* ett års uppsägningstid, som arrendator har att tillgodonjuta. *gs* arffæstu [läs arsfæstu] 30:6.

arvi *m.* arvinge. *ns* arvi 11:21. 12:10. 22:7. 24:8. 27:10. 27:16. 27:19. 28:3. 28:4. 28:10. 28:11. 28:13. 28:14. 28:18. 29:1. 29:4. arve 28:15. arvæ 32:6. arui 10:7. 10:17. 11:2. 11:5. 11.16. 22:16. 27:12. *ds* arvæ 29:4. 43:10. 53:15. aruæ 27:16. [skæpt]arva 31:5. *oblik* arva 11:9. 22:12. 43:11. arvæ 14:12. *np* arvær 28:6. 31:1. ærvær 27:10. *dp*? arwumn? 32:4. *ap* aruæ 27:9. *komp.* arvæ[bot] 11:15. arvæ [bot] 12:3. aruæ [bot] 13:3.

-arvi, se **iamnærvi, skæptarvi.**

aruingi, se **ærvingi.**

arvæbot *f.* böter, som av dråpare erlades till den dräptes arvinge. *as* arvæbot 11:15. arvæ bot 12:3. aruæ bot 13:3.

arvær *m.* arv. *ns* arvær 42:3.

as *m.* bärgås. *ds* [suntrv] asi 68:5.

asattær *adj.* ense om. *npm* asatir 10:12.

Asbo *n. nom. propr. ns* asbo 70:1.

Ashæræþ *n. nom. propr. ns* ashæræþ 69:7. *gs* ashæræþ 69:9.

asikkiæ *f.* åska. *ns* asikkiæ 64:20.

askæ *f.* aska. *ds* asku 30:13.

Asuhæræþ *n. nom. propr. ns* asuhæræþ 70:1. 70:3.

asyn *f.* syn, inspektion. *ns* asyn 49:18. *as* a syn 49:17. 49:19. asyn 52:8. 52:9. Se även **asynær maþær, asynær vittni.**

asynær maþær *m.* syneman. *dat.* a synær mannum 49:18.

asynær vittni *n.* åsynavittne, vittnesmål av åsyna vittne. *ns* a synar vittni 39:19. asynæ vittni 40:17. *ack* asynær uittni 40:6. asynæ uittni 20:15. *np* asynær vittni 41:5.

at *prp. med dat.* [*lgg ack.* på grund av attraktion] grundbetydelse: åt, för, till. *m. dat.* 5:5. 7:14. 8:6. 8:7. 8:13. 11:5. 11:10. 11:15. 12:16. 12:17. 12:17. 12:18. 12:18. 14:10. 14:17. 17:13. 17:20. 18:16. 19:3. 20:13. 22:7. 22:18. 23:10. 26:16. 26:19. 27:16. 27:22. 28:6. 29:14. 31:3. 32:9. 32:16. 34:5. 34:16. 34:17. 34:17. 35:15. 35:21. 35:22. 35:24. 35:24. 36:3. 37:17. 38:1. 38:7. 38:8. 38:24. 39:17. 41:18. 42:21. 43:1. 43:3. 43:3. 43:4. 43:6. 44:18. 45:13. 46:18. 47:15. 49:9. 50:10. 50:11. 50:16. 50:16. 51:2. 51:6. 52:20. 53:22. 54:25. 55:5. 55:18. 57:1. 57:4. 59:8. 61:7. 61:10. 61:15. 62:1. 62:3. 62:22. 64:7. 64:10. 65:11. 65:22. a [läs at] 11:10. af [läs at] 49:3. *m. ack.* at 40:11. *prp. abs.* at 11:5. 12:15. 24:2. 30:2. 31:3. 32:18. 39:2. 45:21. 51:4. 53:4. 54:21. 61:3. 62:17. 66:10. a [läs at] 46:1. *postp.* at 15:16. *prp. komp.* at[vist m. fl. former] 10:11. 12:7. 12:12. 12:20. at [spyriæ ~ -a] 37:7. 55:17. Se även þingæt. at 42:6, läs af. ok 8:9, läs at.

at *konj.* att. at 4:4. 4:8. 5:2. 5:7. 5:14. 5:16. 6:3. 6:11. 7:3. 7:3. 7:20. 8:5. 10:14. 10:16. 11:1. 11:7. 12:4. 12:11. 12:13. 12:15. 14:10. 17:9. 17:17. 19:18. 19:20. 20:4. 20:15. 21:4. 26:15. 26:20. 27:17. 27:20. 28:2. 28:11. 29:17. 29:20. 30:1. 30:17. 31:14. 31:15. 33:18. 34:15. 34:17. 35:25. 36:4. 36:7. 36:7. 36:10. 36:19. 37:2. 38:5. 38:8. 38:10. 38:12. 38:13. 38:14. 38:16. 38:18. 39:5. 39:7. 39:9. 39:15. 39:15. 39:17. 39:25. 40:8. 40:10. 40:15. 41:18. 42:18. 42:21. 43:2. 43:5. 45:3. 45:9. 46:8. 47:6. 47:7. 47:14. 48:12. 48:12. 49:1. 49:7. 50:20. 51:9. 51:12. 52:3. 52:4. 53:13. 54:2. 54:6. 54:7. 54:8. 54:17. 54:22. 54:23. 55:4. 55:9. 55:13. 55:15. 55:15. 55:19. 55:19. 55:24. 56:2. 56:4. 56:11. 56:13. 58:17. 58:19. 59:2. 59:6. 59:9. 59:18. 60:3. 60:7. 60:18. 60:19. 61:2. 61:6. 62:13. 63:3. 64:11. 65:4. 65:22. 66:3. 66:10. 66:14. 70:4. þit [= þi at] 8:3. Se även **firi þy at, þo at, þy at, þy at huaru.**

at *inf. märke.* att. at 4:17. 7:5. 7:17. 8:8. 8:10. 9:11. 10:6. 10:8. 17:17. 23:8. 25:18. 25:19. 30:5. 31:15. 34:14. 35:18. 35:19. 36:14. 39:6. 39:8. 39:8. 39:9. 39:10. 42:6. 42:7. 43:2. 43:11. 43:12. 43:14. 45:2. 45:5. 47:4. 47:9. 52:3. 53:8. 53:13. 54:24. 55:24. 56:3. 57:8. 59:5. 59:12. 59:12. 61:2. 61:15. 61:17. 64:6. 64:9. 64:11. 64:11. 67:10. at 38:6, läs ok.

at spyriæ, se **spyriæ.**

atta ørtoghær *f. pl.* åtta örtugar = $^1/_3$ mark. *np* atta ørtoghær 21:1. *gp* atta ortogho 61:12. *dp* attaørtoghum 64:10. atta ortoghor [läs ørtoghom?] 59:19. *ap* atta ortoghor 7:8. atta ørtogher 13:6. atta ortoghær 61:15. 62:20. *np* attæ ortoghær 63:18. Jfr **attæ.**

attundi *num. ord.* åttonde. *nsm* attundæ 45:15. *asm* attundæ 48:8. 70:2. atundær [läs atundæ] 45:16.

attungær *m.* åtting, en viss del av en by. *gs* attungx 45:16. attungz 45:15. *ds* attungi 48:9. 48:15. *dp* attungum 45:18. 45:19. *ap* attungi [läs attungæ] 48:13. attungæ 48:13.

attæ *num. kard.* åtta. attæ 19:16. 42:13. Se även **atta ørtoghær.**

atvist *f.* närvaro vid dråp jämte en viss medansvarighet. *gs* atuistær 10:11. atuistær 12:7. atvistær 12:12. *ds* atvist 12:20.

atvistær maþær *m.* person, som närvarit vid dråp och genom sin hållning vid tillfället ådragit sig en viss medansvarighet. *ds* atvistær manni 12:12. *ap* atuistær mæn 10:11. atuistær mén 12:7.

atær *adv.* åter, tillbaka. atær 63:2. atær [gialdæ] 39:22.

avaxtær *m.* avkastning, ökning av förmögenhet. *as* avaxt 29:15. afvæxt [läs avæxt] 29:17.

awnd 38:23, se **afund.**

axul *m.* [vagns]axel. *ns* axsul 62:2.

aþalkonæ *f.* äkta hustru. *as* aþalkono 25:21.

aþalkono barn *n.* äkta barn. *ns* aþalkono barn 27:3. 34:3. aþalkonobarn 27:5. *as* aþal kono barn 31:19.

aþalkono son *m.* äkta son. *as* aþalkono son 27:1.

aþruvis *adv.* annorlunda. aþruvis 52:19.

B.

bak[ær] *m.*? *n.*? rygg, bak. *ds* baki 38:11. *as* bak 14:9. 53:11. 55:2. 55:7. *komp.* bak-[lyvsum] 5:12.

baklyus *n. pl.* ljus i kyrkan, mot vilka prästen vände ryggen vid altartjänsten. *dp* baklyvsum 5:12.

balkær *m.* eg. bjälke, men här = ett visst avsnitt (troligen 10 famnar) av en gärdsgård. *gp* balka 7:8. Jfr **bolkær.**

Ballæbygd *f. nom. propr. ns* ballæbygð 69:12. 69:13. ballæbygd 69:13.

bambæ *f.* trumma. *ds* bambu 67:3.

band *n.* band, boja. *ns* [festi]band 5:1. *dp* bandum 14:5.

bani *m.* död, baneman. *ns* bani 11:1. 13:2. [halss] bani 12:19. [raþs]bani 10:11. *gs* banæ [sak] 22:2. *ds* [rasz]bana 12:15. *as* bana 6:6. 15:11. 15:12. 16:18. 16:19. [hall] bana 12:7. banæ 6:7. 10:7. 10:10. 15:10. 15:15. 16:1. 16:10. 16:14. 16:16. 16:20. 22:16. 40:13. 40:15. 40:17. banæ[n] 16:6. bænæ 10:9. 16:1. 16:22.

banorþ *n.* angivelse för dråp. *ds* banorþi 10:7. 16:2. banorþæ 16:10. *as* banorð 10:8. 10:15.

banæ sak *f.* anklagelse för dråp. *ns* 22:2.

bardaghi *m.* slagsmål. *gs* bardaghæ 20:10. bardagha 30:10. *as* bardaghæ 20:17.

barføttær *adj.* barfota. *np* barføttir 54:19.

Barknæhæræþ *n. nom. propr. ns* barcnahæræþ 69:10. 69:10.

barn *n.* barn. *ns* barn 3:6. 7:11. 7:13. 19:12. 19:14. 27:3. 27:5. 29:3. 34:3. 43:19. [hor]barn 26:19. [frillu] barn 27:7. [aþalkono] barn 34:4. [sunær]born 24:10. [dottor] born 24:11. 24:11. [broþor]born 24:11. [systor] born 24:12. *ds* barni 10:9. 25:11. 29:6. 34:9. barnni 19:13. *as* barn 3:8. 3:9. 7:11. 8:1. 10:10. 19:14. 25:10. 25:21. 26:1. 26:9. 26:19. 26:21. 26:21. 27:3. 27:5. 27:6. 31:2. 31:5. 31:16. 31:19. 34:2. 34:8. 35:4. 38:21. 38:22. *np* barn 25:13. 26:16. 31:6. 33:12. born 26:2. [broþor] born 24:11. [systør] born 24:12. [sunær]-b(r)ørn 24:10. *gp* barnæ 25:14. 25:14. *dp* barnum 25:12. 26:12. 29:6. 33:16. *ap* born 4:15. 26:11.

bast *n.* bast. *as* bast 51:5.

bastughæ *f.* badstuga. *ds* bastughu 23:11.

batær *m.* båt. *as* [siværings] bat 62:7.

baþi . . . ok *konj.*, se **bæþi . . . ok.**

baþir *num.* båda. *nm* baþir 19:9. 25:5. 27:2. 28:10. 28:12. 28:14. 28:15. 30:13. 52:9. 54:18. 54:18. 57:20. baþi 19:5. 49:17. *nn* baþi 29:14. 29:15. 29:17. 30:8. 30:11. 35:20. baþ [läs baþi] 25:12. bæþi 29:13. 33:3. baþir 30:8. *gen* bæggiæ 29:21. 36:1. 44:7. 44:11. *dat* baþum 12:17. 57:12. baþvm 42:7. 44:9. *am* baþa 23:12. *af* baþær 23:6. *an* bæþi 62:3. bæþin 23:12.

-benð 10:11. se **bænd, halzbænd.**

bezl *n.* betsel. *ds* beszle 68:10.

betæ *v.* jaga. *3spi* betir 65:7.

beþæs *v. dep.* bedja, begära. *inf* beþæs 35:18. 35:24. 57:6. beþæss 56:19. beþæz 55:13. beþez 54:13. bezas 10:6. bezass 56:6. *3spi* beþiz 3:6. beþiss 61:14.

Biarkæhæræþ *n. nom. propr. ns* biarkæhæræþ 70:5.

bikkiæ *f.* hynda. *komp.* bykkiu[huælp] 38:4.

bikkiuhvælpær *m.* hundvalp. *as* bykkiuhuælp 38:4.

bindæ *v.* binda, stadfästa [43:1]. *inf* bindæ 43:19. 48:4. 55:2. 55:7. *3spi* bindær 23:9. 65:10. *1ppi* binþum 43:1. *3spk* bindi 14:9. 53:11. *ptc nsm* bundin 56:1. *nsn* bundit 42:8. *asm* bundin 55:3. *sup* bundit 54:19.

biorn *m.* björn. *ns* biorn 41:11. byorn 64:20. *as* biorn 65:6. *komp.* biorn [spiut] 16:19.

biorn spiut *n.* björnspjut. *as* biorn spiut 16:19.

biskupær *m.* biskop. *ns* biscopær 7:7. 8:17. 9:16. 33:4. biscopér 7:6. biscuper 6:17. 7:3. 7:15. 8:9. 35:10. biscupær 29:2. biskupær 35:11. 44:13. byskopær 29:3. byscuper 4:14. *gs* biscups 6:16. 6:20. 7:2. 34:13. biskups 37:9. byscups 35:10. *ds* biscupi 6:20. 8:13. 35:12. 44:13. biscupe 6:16. bys-

cupi 3:15. 4:11. byscupe 4:3. *as* biscup 7:14. 37:7. byscup 4:10. *np* biscupær 3:5.

biskups stol *m.* biskopsstol. *as* biskups stol 37:9.

bitæ *v.* bita. *inf* bitæ 51:5. *3spi* bitær 16:22.

-bitær 24:4, se **bunkæbitær.**

biuþæ *v.* bjuda. erbjuda. hembjuda, föreskriva [3:10], [för]bjuda [9:16]. *inf* biuþa 11:14. 21:3. 43:11. biuþæ 20:20. 43:10. [lag] biuþæ 44:3. byudæ 35:24. byuþæ 31:13. byuþe 3:10. byþæ 43:15. [læg]biudæ 44:1. *3spi* biuþær 43:14. byvþer 5:16. *ptc nsn* buþit 44:2. *sup* [for]boþét 9:17.

biærgh *n.* berg. *ns* byargh 64:18.

biærghæ *v.* bärga (gröda); *deponens* arbeta. *inf dep* byærghas 19:16. *ptc nsn* burghit 62:17.

biþiæ *v.* bedja, begära. *inf* biþiæ 34:14. 36:6. 36:9. 39:16. 40:10. 43:2. 49:1. 56:7. biþia 7:2. 11:7. 32:13. 36:4. biðia 12:13. byþia 17:8. bydiæ 32:18. *3spi* biþær 8:10. 29:15. biþar 37:4. *3spk* biþi 38:7. 39:15. 40:7. 43:5. 45:9. 49:7. 59:2. 60:3. biði 67:9. *ptc nsm* biþin 60:14. 60:15.

blar *adj.* blå. *nsn* blat 21:20.

Blekongær *m. nom. propr. gs* blecon(s)gs [det förra *s* underprickat till tecken på att det bör utgå] 68:7.

ble[i]æ *f.* lakan. *as* bleo 33:4. 35:20. *ap* blæiur 15:6.

bloþ *n.* blod. *ns* bloð 9:13. *ds* bloþi 9:13. *as* bloð 16:8. blod 15:6.

bloþughær *adj.* blodig. *nsn* bloþukt 21:20.

bo *n.* egendom, gård, hemman, fögderi. *ns* bo 44:7. 69:3. 69:4. 69:4. 69:6. 69:8. 70:1. 70:2. 70:5. 70:6. 70:8. 70:8. [as]bo 70:1. [Guðems] bo 69:5. [guðems] bo 70:10. [holæsio] bo 70:5. [lung] bo 70:10. [skalandæ] bo 70:6. [uartoptæ] bo 70:8. [vartoptæ] bo 70:9. [Vaðs]bo 69:3. *gs* bos 21:17. 25:19. 30:21. 33:21. bos[løt] 33:23. bos[ran] 36:1. *ds* bo 25:7. 25:7. 25:8. 25:12. 25:15. 28:3. 28:5. 29:21. 30:6. 30:8. 31:3. 31:10. 33:23. 35:21. 43:16. bo[no] 26:3. [lung] bo 69:14. *oblik* bo 30:8. [Lung] bo 69:9. *as* bo 25:13. 25:18. 28:2. 29:11. 29:14. 29:19. 29:20. 29:21. 37:17. 37:18. 44:5. bø [läs bo?] 30:5. *np* bo 70:9. *gp* bo 69:2. *ap* bo 70:9. *komp.* bo[fastum] 56:18. bo[carlær] 3:5. bo[skipti] 22:5. 26:3. [væ]bo[hæræþ] 70:7. Jfr **bu.**

bo[a] *v.*, se **bo[æ].**

-bo[e] *m.* -bo, innevånare. *ns* [land]boe 32:2. [lan]boe 32:5. *as* [land]boæ 9:10. 30:5. *np* [land]bor 4:7. [scanungs] bor 70:3. *gp* [dal]bo 70:4.

bofastær *adj.* bofast. *dp* bofastum 56:18.

bok *f.* bok, bibel [40:7]. *ns* [lagh]bok 3:3. *as* bok 8:12. *gs* bokær 40:7. *komp.* boc[lærðir] 3:5.

bokarl *m.* bofast man. *np* bocarlær 3:5.

boklærþær *adj.* läs- och skrivkunnig, studerad. *npm* boclærðir 3:5.

bol *n.* gård, lantgods. *ns* bol 7:5. 9:7. 31:6. *ds* bole 3:8. 32:3. 45:10. bolæ 25:9. 32:2. 32:3. boli 31:5. *as* bol 9:6. 32:4. 45:7. 45:8. 45:12. 45:13. *np* bol 31:8. *gp* bolæ 7:5. *komp.* bol[fastum] 56:20. bol[gar] 63:19.

bolfastær *adj.* bofast. *dsm* bolfastum 56:20.

bolgarþær *m.* gärdesgård kring tomt. *as* bolga(r) [< *bolgarþ] 63:19.

bolkær *m.* lagbalk. *ns* bolkær 24:6. 36:12. 42:1. 63:15. bolkar 17:1. [conongs] bolkær 67:11. bolker 32:11. bollkær 53:1. Jfr **balkær.**

bondalagh *n. pl.* böndes ställning inför lagen. *dp* bondalaghum 13:12.

bonde *m.* bonde, jordägare. *ns* bonde 5:15. 8:21. 13:2. 25:7. 25:9. 26:14. 35:16. 35:24. 43:17. 44:13. 53:21. 54:17. 54:17. 54:25. 55:7. 55:8. 55:12. 55:15. 55:24. 56:3. 56:6. 56:7. 57:13. 60:14. 60:15. 62:20. 66:19. bondé 26:1. 34:16. bondæ 21:16. 25:11. 29:16. 30:4. 33:20. bondi 5:15. 7:19. 8:4. 8:9. 9:9. 66:20. bonþe 29:21. 54:14. bondi[n] 54:24. *gs* bonda 7:22. 7:22. bondæ 26:20. 30:16. 32:18. 37:12. 41:16. 61:19. bonþæ 29:19. 37:8. *ds* bonda 8:6. 19:16. bondæ 5:14. 41:9. 56:4. *as* bonda 7:19. bondæ 7:22. 8:8. 61:19. 64:11. *np* bonder 4:11. bondær 3:5. 9:17. 44:14. bonþer 44:15. bonþær 44:15. bonder 4:14. 37:12. *gp* bondæ 13:14. 18:18.

bort *adv.* bort. bort 7:16. 9:9. 25:12. 30:1. 30:16. 34:21. 41:2. 50:16. 59:16. 65:10. Jfr **brøt.**

borþ *n.* bord. *np* [sti]borþ 52:4.

boskipti *n.* boskifte. *as* boskipti 22:5. 26:3.

boslotær *m.* andel i gemensamt bo. *ds* boslot 33:23.

bosran *n.* rån eller plundring inomhus. *ns* bosran 36:1.

bot *f.* bot, böter. *ds* bot 11:20. [ættær]-bot 11:21. *as* [arvæ] bot 12:3. [aruæ] bot 13:3. [ættær]bot 11:16. 12:3. [ættær] bot 12:4. [ættar] bot 13:3. [ætar] bot 13:6. [hælghis] bot 12:22. [læstær] bot 18:13. [arvæ]bot 11:15. [vaþæ] bot 19:13. *np* botær 21:10. *dp* botum 13:8. 18:16. *ap* botær 11:14. 11:15. 17:11. 17:21. 18:22. 20:20. 21:3. 54:24. [bardagha] botær 30:10. [saræ] botær 30:10. [þiufs] botær 53:5.

Botn? *m. person-namn. ns* botn 67:14.

bo[æ] *v.* bo. *inf* boæ 3:8. 47:4. 47:13. 47:15. boa 34:16. bo 27:6. 34:17. 36:7. botæ [läs boæ] 34:19. *3spi* bor 9:9. 47:14. 47:19. *3ppi* bo 30:4. boæ 44:15. 50:14. *3spk* boe 33:7. *ptc gpm* boændæ 49:9.

boþ *f.* salubod. *gs* boþær 61:1. *dp* boþom 60:23.

braþlikæ *adv.* hastigt. braþlikæ 64:11.

braþæ 38:23, se **bræþæ**.

bref *n.* brev. *ds* brevi 35:9. *as* bref 35:9. 35:11.

breþær *adj.* bred. *nsm* breþær 46:14. *asf* breþæ 48:5.

Brimsæ sten *m. nom. propr. ns* brimsæ sten 68:6.

brinnæ *v.* brinna. *3spi* brinder 3:15. Jfr **brænnæ**.

bro *f.* väg, bro. *ns* bro 64:18. *as* bro 66:2. *ap* bror 45:19.

brok *f.* byxa. *ap* brokær 54:19.

brot *n.* fallandesot. *ds* brote 60:17.

broþer *m.* broder. *ns* broþer 24:9. 30:13. 31:21. [faþur] broþer 24:13. 25:16. [moþor]-broþer 25:2. broþér 24:9. [faþur] broþær 24:13. broþir 35:5. [faþur] broþir 25:14. *gs* broþor[børn] 24:11. broþor[børn] 24:11. broþor [dottir] 25:4. broþor[son] 35:8. *as* broþor 35:5. *np* brøþær 35:1. 47:17.

broþorbørn *n.* brorbarn. *ns* broþorborn 24:11. *np* broþor børn 24:11. Jfr **barn**.

broþordotter *f.* brordotter. *ns* broþor dottir 25:4.

broþorson *m.* brorson. *as* broþorson 35:8. Jfr **sun**.

broþrung 35:6, se **brøþrungær**.

brulløp *n.* bröllop. *ns* brulløp 15:17.

brundær *m.* brunn. *as* brun 16:17. 40:12.

brut *n.* brott, överträdelse. *as* [frid]brut 7:3. [skriptæ] brut 35:12.

bruþfærþ *f.* brudfärd. *as* brudfærþ 32:14.

bruþmaþær *m.* ombud, som brudgummen sänder för att avhämta bruden; marskalk. *ap* bruþmæn 35:17.

bruþ vaþir *f. pl.* brudklädning. *np* bruþ vaþir 35:25.

brymsignæ 3:8, se **primsignæ**.

bryta, se **brytæ**.

bryti *m.* förvaltare. *ns* bryti 25:19. 28:3. 28:4. 29:19. 53:8. 53:8. brity [läs bryti] 29:14. *as* brytiæ 28:2.

brytstokkær *m.* hushållskassa. *gs* brytstokss 29:12.

brytæ *v.* bryta, bryta upp, överträda. *inf* brytæ 37:3. 47:17. 66:9. *3spi* brytær 51:1. 62:20. *3sii* brøt 7:1. 62:20. 62:21. *ptc nsm* brutin 20:12. *nsf* brutin 5:4. *nsn* brutit 20:15. *asm* brutin 7:1.

brækkæ *f.* backe. *as* [þang]bréccu 23:8.

brænnæ *v.* bränna, brinna [5:11. 5:12. 28:14]. *inf* brænnæ 47:17. *3spi* brender 5:11. 5:12. brænnir 65:20. 66:1. *3ppi* brannæ 28:14. *1sii* brændi 65:22. *ptc npf* brænþær 36:1.

brænnæ *f.* brand. *ds* brænnu 23:5.

bræstæ *v.* brista. *3spi* bræster 6:9. brester 6:8. bræstær 62:2.

bræþæ *v.* påskynda. bræþæ vp behandla överilat. *inf* braþæ 38:23.

brøt *adv.* bort. brøt 66:20. Jfr **bort**.

brøt *f.* väg. *gs* brøtær [tak] 56:17. brøtar [tak] 57:11.

brøtær tak *n.* borgen för att på landsväg anträffat tjuvgods vid utsatt tidpunkt skall uppvisas på utsatt plats. *ns* brøtar tak 57:11. *as* brøtær tak 56:17.

brøþ[r]ungæ *f.* kvinnlig brylling. [Bryllingar = bröders barn]. *np* brøþvngor 35:4.

brøþ[r]ungær *m.* manlig brylling. *ns* brøþrungær 35:6. *as* broþrung 35:6. *np* brøþvngær 35:2.

bu *n.* boskap. *ack* bu 24:2. Jfr **bo**.

bulstær *m.* bolster. *as* bulstær 15:6. 35:20. bulstær 33:3.

bunkæbitær *m.* lastofredare, d. v. s. sjörövare. *ns* bunkabitær 24:4.

burghæn *f.* borgen. *as* burghæn 54:26.

buþ *n.* bud, anbud, underrättelse, [för]bud. *ns* [for]bud 51:5. *as* buþ 7:15. 8:9. 17:10. 21:2. bud 53:18. 57:17. vnd [läs bud] 20:19. *np* buþ 64:11.

byargh 64:18, se **biærgh.**

bygd *f.* bygd, byggnader. *ns* [ballæ]bygd 69:14. [ballæ]bygð 69:12. 69:13. *as* bygd 47:10.

byggiæ *v.* bygga, bebygga [vid bebyggning indela 45:18]. *inf* byggiæ 45:18. *3spi* byggir 47:19. 47:20. *ptc nsm* bygdær 49:6.

bykkiuhuælp 38:4, se **bikkiuhvælpær.**

byr *m.* bostad, gård, by. *ns* byr 49:3. 49:7. 49:13. 49:15. 50:10. 52:17. [hoghæ] byr 49:5. [full]byr 49:8. *ns* by 50:4. *gs* byær 39:23. 47:1. 47:19. 49:10. 50:4. [full]byær 49:4. byar 39:23. byiar 9:8. *ds* by 9:6. 16:10. 16:11. 28:12. 28:12. 42:10. 44:16. 45:14. 45:18. 47:19. 48:10. 49:4. 50:14. 50:14. 52:18. 54:11. 55:4. 59:4. 64:5. [kirkiu] by 9:11. [fal]by 64:14. *as* by 44:14. 45:18. 49:3. 49:8. 49:9. 50:2. 54:10. *gp* byæ 49:12. bya 44:15. by 16:3. *ap* byæ 32:16.

byriæ *v.* börja. *inf* byriæ 32:19. *3spip* byriæs 70:1. 70:5. 70:6. 70:7. byriarz 3:3.

byrþ *f.* börda. *as* byrþi 48:1. Jfr **abyrþ.**

byærghas 19:16, se **biærghæ.**

bækkær *m.* bäck. *gs* [iunæ]bækær 36:18. *ds* [danæ]bæc 68:5.

bælghær *m.* säck. *as* bælgh 48:3.

bænd *f.* förövande av dråp. *oblik* [halss] bænd 12:20. [raz]bænd 12:20. *as* bænd 16:8. bænð 15:7. [halds]benð 10:11.

bændæ, se **tagbændæ.**

bænkær *m.* bänk. *ds* [øl]bénk 21:16. [øl]benk 24:1.

bæriæ *v.* slå. *3ppi recipr* bæriæss 21:13. *ptc nsm* barþær 20:12. 21:10. 67:2.

bæræ *v.* bära, framföra, föda. *inf* bæræ 3:7. 10:13. 14:10. 17:6. 17:11. 20:14. 20:17. 23:8. 31:14. 36:3. 36:18. 38:7. 39:24. 40:6. 42:20. 42:21. 43.8. 47:6. 47:14. 48:12. 49:5. 49:15. 66:10. beræ 12:9. 46:7. bæra 30:20. baræ 12:10. 39:14. *1spi* bær 10:17. 42:21. *3spi* bær 6:2. 21:8. 39:10. 40:2. 61:10. ber 8:12. *2sii* bart 11:1. *3sii* bar 56:4. *3pii* baru [ändrat till bara] 49:6. *ptc nsm* [æt]borin 20:2. [æt]boren 38:10. *nsf* boræn 16:7. *nsn* boret 3:6. *gsf* [æt]bornær 34:11. *dsm* [æt]bornum 18:21. *dsn* borno 43:1. *asf* [æt]borna 34:8. *npn* [æt]boren 33:12.

bæsingær *m.* stenlagd gång i fähuset framför båsen? *as* bæsing 67:4.

bætri *adj. kompar.*, se **goþær.**

bæþi *num.*, se **baþir.**

bæþi . . . ok *konj.* både . . . och. baþi . . . oc 7:9. baþe . . 34:11. bæþi . . . ok 48:16. 49:8. 54:16. 60:16.

bøn *f.* begäran, frieri. *as* bøn 32:18.

børn, se **barn.**

bøtæ *v.* bota, reparera, ersätta, försona genom böter, böta. *inf* bøtæ 5:17. 11:15. 11:19. 12:2. 12:3. 12:19. 13:17. 15:15. 15:16. 15:19. 16:5. 16:6. 16:13. 16:13. 17:12. 19:11. 19:12. 19:12. 19:17. 19:21. 20:7. 21:13. 29:8. 33:19. 39:26. 40:13. 47:2. 59:19. 62:6. 64:19. [lagh]bøtæ 55:7. bøta 5:9. 5:11. 11:16. 11:17. 12:17. 13:3. 13:3. 13:13. 16:8. *3spk* bøte 5:2. 6:5. 6:10. 6:20. 12:18. 12:18. 13:6. 13:10. 13:15. 16:16. 16:19. 16:22. 19:7. 19:17. 19:18. 21:12. 33:21. 39:2. 39:10. 41:4. 46:3. 47:8. 54:26. 55:21. 58:20. 61:13. 61:15. 62:11. 62:12. 63:9. 63:12. 65:16. 66:18. 66:19. bø. [= bøte] 13:12. bøtæ 14:5. 16:18. 17:23. 18:1. 18:6. 18:7. 18:8. 18:10. 18:23. 19:3. 19:5. 19:14. 21:8. 21:14. 21:16. 21:17. 22:18. 34:7. 34:9. boti 6:7. 14:3. 15:10. 15:11. 16:21. 22:18. bøta 15:13. 42:18. bote 19:6. 64:2. botæ 18:20. *ptc nsm* [u] bøttær 22:5. *nsn* bøt 34:6. 55:19.

C, se K.

D.

daghær *m.* dag. taka af daghum avdagatagа. *ns* daghér 38:19. *gs* dax 16:2. 22:12. [hindra]dax[—] 22:7. 26:6. 33:11. 33:12. 33:13. 33:15. 35:21. [hindra]dagx 32:9. [hvar]þax [clæþum] 33:23. *ds* daghi 20:13. 35:17. [langafrea]daghi 8:19. dæghi 62:5. dagh 10:15. 48:13. [hælghaþors]-þagh 46:2. *as* [siunættings] dagh 47:8. dagh 63:13. [martens mæssu] dagh 35:15. [hælgha þors]dagh 63:17. [svnnu]dagh[in] 35:15. [iamlanga]dægh 27:12. *np* [stæmnu]daghær 66:12. *gp* [far]daghæ 25:9. *dp* daghum 10:3. *ap* dagha 19:17. 19:18. [far]daghæ 30:4. 32:2. [far]dagha 25:9. daghæ 19:16. *komp.* dagh[or] [> *daghorþ] 66:17. dagh[urþi] 11:10. Jfr **dœzdaghær, endaghi.**

daghorþær *m.* frukost. *ds* daghurþi 11:10. *as* daghor 66:17.

dal *m.* dal. *ns* [nor]dal 70:2. 70:2. [syn]-dal 70:7.

dalbo[e] *m.* innevånare i Dalsland. *gp* dalbo 70:4.

Dan *m. personnamn. ns* dan 68:3.

danir *m. pl.* danskar. *gp* danæ 68:9. dana 68:8.

Danmark *f. nom. propr. ds* danmark 58:4. 67:12. *oblik* danmark 67:13.

danskær *adj.* dansk. *nm* danski 17:21. *asm* danskan 13:9.

danæ arf *n.* danaarv. *as* danæ ærf 29:4.

Danæbækkær *m. nom. propr. ds* danæbæc 68:5.

Danæholmbær *m. nom. propr. ns* danæ holmbær 68:7.

deghiæ *f.* husföreståndarinna. *ns* drghiæ [läs deghiæ] 29:15.

delæ *v.* tvista. *3spi* delir 50:20. *3ppi* delæ 52:7.

di, se **di[æ].**

dighær *adj.* tjock, havande. *nsf* dighær 25:11.

diki *n.* fiskdam. *ds* diki 40:18. 52:1. *as* diki 16:17. 40:12.

dikur *m.* decuria, däcker, ett tiotal (skinn). *as* dikur 60:23.

diungæ *v.* slå, dänga. *3spi* diungær 21:12.

diur *n.* vilddjur. *np* diur 66:6.

di[æ] *v.* di. *3sii* diþi 56:11. 60:4.

dombær *m.* tillstånd, dom. *ns* dombær 10:16. 48:12. kumbær [läs kum dombær] 10:14. *ds* domæ 47:9. *as* [cristæn]dom 25:10. [cristin]dom 28:5.

dorom 5:6. 52:15, se **dyr.**

dotter *f.* dotter. *ns* dottir 31:20. [broþor] dottir 25:4. [svnæ]dottir 25:3. dottær 24:8. 24:8. doter 24:15. *gs* dottor 42:4. dottor [born] 24:10. 24:11. dottor [*sun*] 25:3. dottor[svn] 35:7. *ds* dottor 34:21. *as* dottor 7:22. 29:16. dotur 26:14. *np* dotær 24:17. 30:21.

dottor born *n.* dotterbarn. *ns* dottor born 24:10. 24:11.

dottor sun *m.* dotterson. *ns* dottor *sun* 25:3. *as* dottorsvn 35:7.

draghæ *v.* draga. *3spi* draghær 54:5. dragher 55:14. *sup* draghit 34:9.

drap *n.* dråp. *gs* draps 53:14. *ds* [man]-drapi 10:1. 13:7. drape 23:5. *as* [man]drap 30:10.

drikkæ *v.* dricka. *3spi* drikkær 11:13. *3sii* drak 56:11. 60:4. *3spk* drikki 3:17.

droten *m.* herre. *ns* [kirkiu]droten 6:6. [lanær]droten 32:5. *as* [lönær] droten 23:15.

drukknæ *v.* drunkna. *3ppi* drukknæ 28:15.

-drup *n.* dropp. *ns* [opsæ]drup 46:8.

dræpi *m.* dråpare. *ds* dræpæ 27:22.

dræpæ *v.* dräpa. *inf* dræpæ 22:13. *3spi* dræpær 13:5. 13:10. 13:11. 13:15. 14:2. 14:5. 14:14. 14:17. 15:2. 15:5. 15:15. 19:14. 23:2. 23:3. 23:7. 23:10. 23:11. 23:13. 23:15. 23:15. 27:19. 35:5. 39:13. 40:2. 41:3. dræpar 13:7. 13:9. drapér 13:2. -ræpær 23:10. *2sii* drapt 39:15. 39:17. *3sii* drap 27:20. 39:23. 40:4. 40:8. 40:10. *ptc nsm* dræpin 4:2. 6:15. 10:3. 13.13. 14:2. 15:19. 16:3. 16:9. *nsn* dræpit 16:8. 39:20. 39:22. *asn* dræpnæ 40:3. *sup* dræpit 40:14.

dræskulli 52:4, se **þræskulli.**

dul *n. pl.* förnekande. han kombær eigh dulum viþ han får ej gå värjemålsed. *dp* dulum 65:14.

dy[i] *m.* dy, gyttja. *ns* dyi 41:10. dy 64:18. *ds* dyæ 66:8. *as* dy 46:16.

dyliæ *v.* förneka. *3ppi* dylia 7:1.

dyr *pl. t.* dörr. *dp* dorom 5:6. [mylnu] dorom 52:15. [mylnu] dorom 52:13. *ap* [kirkiu] dyr 3:8.

dyrni *n.* dörrpost. *ns* dyrni 4:17.

dæghi, se **daghær, døzdaghær.**

dæk *f.* sankt ställe, sänka, grop. *as* dæk 46:16.

døghær *n.* dygn [eller halvdygn?]. *ds* døgri 28:12. døgre 28:17.

dø[iæ] *v.* dö. *3spi* dør 8:6. 8:8. 8:21. 22:15. 22:17. 24:15. 24:16. 25:7. 25:21. 26:9. 27:11. 28:16. 28:20. 29:2. 29:4. 30:4. 30:4. 31:2. 31:5. 32:2. 32:3. 32:5. 32:8. 34:9. dor 28:12. þør 26:1. *3sii* do 28:18.

dømæ *v.* döma, tilldöma, utropa [37:3]. *inf* dømæ 10:12. 11:6. 14:11. 17:7. 17:12. 17:13. 20:17. 21:4. 21:5. 22:12. 37:3. 45:5. 47:11. 47:16. 47:16. 48:11. 48:15. 50:19. 53:14. [lagh] domæ 49:18. doma 11:8. 12:8. 14:15. domæ 47:9. þoma 21:3. 43:14. *3spk* dømi 14:18. 15:3. *3spkp* dømiss 53:21.

døpæ *v.* döpa. *inf* døpæ 3:9. dopæ 3:12.

dørom 52:13, se **dyr.**

døzdaghær *m.* dödsdag. *ds* døzsdæghi 27:16.

døþe *m.* död. *gs* doþæ 53:15. *as* þoþæ 28:13.

døþær *m.* död. *gs* døzs[dæghi] 27:16.

døþær *adj.* död. *nsm* doþer 25:9. *nsn* døt 40:18. 66:8. *dsm* doþum 14:14. 14:18. 15:3. 15:7. doþom 17:4. *asm* doþæn 26:20. doþen 28:17.

E.

e *adv.* alltid. e 7:8. 23:13. 37:14. 46:3. 67:2. 67:9. e [mæþæn] 41:7. 47:9. Jfr æ.

efstu 26:11, se **æfsti.**

egh, se **eigh.**

eghi, se **eigh.**

eghin *adj.* egen. *asn* eighit 54:24. 59:17. eigh [läs eighit] 23:8. Jfr **eghæ.**

eghæ *v.* äga, hava, besitta, hävda (en kvinna), hava rätt till, vara berättigad att, vara skyldig (att). *inf* eghæ 33:8. 44:9. 45:12. 49:20. 50:1. 52:8. 54:24. æghæ 16:4. 26:21. 29:17. 39:8. 49:17. aghæ 29:15. 48:18. egha 48:19. eighæ 57:6. *1spi* a 43:3. 43:6. 56:2. 56:12. 56:15. 59:7. 60:5. 60:8. 65:5. at [läs ac = a ec] 58:17. *2spi* at 55:24. *3spi* a 5:8. 7:3. 7:5. 7:6. 7:7. 7:7. 8:8. 8:17. 8:17. 8:18. 9:6. 11:19. 12:19. 12:20. 12:21. 12:21. 13:7. 13:17. 16:9. 16:17. 16:18. 16:20. 20:2. 21:1. 21:2. 21:21. 23:13. 25:11. 26:9. 27:1. 29:12. 29:20. 30:5. 30:9. 31:2. 31:5. 31:8. 31:15. 32:4. 33:4. 33:6. 33:16. 34:3. 34:8. 35:11. 35:20. 37:18. 38:1. 39:6. 39:7. 39:9. 40:16. 42:14. 44:9. 44:13. 45:8. 45:11. 45:12. 45:12. 45:13. 45:14. 45:15. 46:1. 46:14. 47:5. 47:18. 48:1. 48:2. 49:3. 49:8. 49:9. 49:15. 50:2. 50:14. 51:4. 52:1. 52:5. 52:6. 52:10. 52:17. 52:18. 55:10. 57:18. 58:19. 59:9. 59:17. 60:1. 61:19. 61:19. 62:21. 62:22. 63:8. 64:5. 64:6. 64:9. 64:10. 65:2. 65:3. 65:3. 65:4. 65:5. 65:6. 65:6. 65:6. 65.7. 65:7. 65:8. 67:9. 68:7. 68:8. 68:8. skama [läs skam a] 67:8. a[ptær] [läs a aptær] 12:3. *3ppi* eghu 25:13. 29:9. 35:2. 35:12. 48:8. egho 35:1. 35:1. 35:2. 35:3. 35:3. 36:14. 44:14. 48:6. æghu 17:21. 18:16. 18:20. 26:16. 29:13. 31:6. 32:8. 39:26. 42:10. 44:15. 47:12. 48:10. 50:14. eghv 35:2. æghv 29:14. 48:19. agho 30:10. aghu 30:13. *2sii* atti 38:14. 38:16. *3sii* atti 26:20. 29:21. 40:4. 44:6. 52:3. *3spk* ægæ 33:22. æghi 16:2. *ptc nsm* [iard]eghendi 6:6. *npm* [iarþ]eghændi 49:6. [iorþ]ærghændi [läs æghændi] 49:4. *sup* at 38:21. *asn* eighit 54:24. 59:17. eigh [läs eighit] 23:8.

eghæ *f.* [jfr aghæ *f.*] äganderätt, ägor. *gs* egho 44:10. *ap* eghur 61:19.

egn *f.* äganderätt, ägor. *gs* egnær 48:20. *as* eing 52:11. Jfr ægn, enægn.

eigh *neg.* ej, icke. eig 16:4. 24:8. 24:8. 24:9. 24:9. 24:10. 24:10. 24:11. 24:11. 24:12. 25:16. 25:17. 26:7. 26:11. 26:19. 26:21. 27:6. 27:7. 27:13. 27:17. 28:7. 31:2. 31:3. 31:6. 37:5. 39:7. 39:8. 39:9. 39:19. 39:23. 41:3. 41:12. 41:18.

43:15. 43:16. 44:5. 44:16. 45:3. 45:4. 45:4. 45:7. 45:10. 45:16. 45:21. 46:11. 46:12. 46:16. 47:7. 47:7. 47:11. 47:13. 47:15. 47:17. 48:3. 48:8. 48:16. 48:18. 49:2. 49:3. 49:6. 49:19. 50:1. 50:5. 50:7. 50:15. 50:16. 51:9. 51:10. 51:10. 51:10. 51:10. 51:10. 51:11. 51:11. 51:12. 52:12. 52:15. 53:22. 54:7. 54:12. 54:14. 56:3. 56:6. 64:9. 65:10. eigh 4:7. 5:7. 5:14. 5:16. 6:3. 6:19. 7:1. 7:3. 7:13. 7:13. 8:2. 8:3. 8:4. 11:11. 12:20. 12:20. 12:22. 13:2. 13:3. 13:3. 13:6. 13:10. 16:10. 17:4. 17:17. 17:18. 19:9. 19:13. 21:3. 25:17. 28:17. 28:20. 29:1. 29:14. 30:2. 30:6. 31:7. 31:16. 31:20. 33:3. 33:13. 33:14. 33:22. 34:16. 34:17. 36:3. 36:5. 36:7. 36:8. 36:10. 37:2. 38:16. 38:17. 38:23. 40:9. 40:10. 40:11. 41:5. 41:15. 42:9. 42:18. 43:13. 44:3. 44:9. 44:15. 44:20. 46:17. 48:14. 50:9. 51:5. 52:1. 52:18. 52:19. 53:9. 53:16. 53:20. 53:20. 54:6. 54:7. 54:8. 54:11. 54:26. 55:1. 55:2. 55:7. 55:10. 55:10. 55:13. 55:18. 56:12. 56:21. 57:1. 57:6. 57:9. 57:13. 57:18. 58:9. 58:18. 59:9. 59:11. 59:13. 59:18. 60:21. 61:3. 62:19. 62:19. 62:21. 63:3. 63:7. 64:5. 64:6. 64:6. 64:20. 65:5. 65:14. 65:22. 65:22. 66:3. 66:6. 66:10. 66:13. 66:14. 66:15. 66:17. 67:8. æigh 7:18. egh 29:2. 29:4. 29:8. eghi 31:6. 65:8. igh 3:11. 16:10. eighi 6:16. 9:1. 9:10. 14:14. 19:16. 50:20.

eighæ, se **eghæ**.

eing 52:11, se **egn**.

eit 30:10, se **en**.

ek *f.* ek. *as* ek 61:10. 65:9. 65:13.

ekiæ *f.* ekstock. *as* ekiu 62:7.

e[c]ki, se **ængin**.

eldær *m.* eld. *ns* eldær 64:20.

Emundær *m. personnamn. ns* emundær 67:12. Jfr æmundær, æmunðær. Vgl. IV, sid. 298:8, 298:6.

e mæþæn *konj.* så länge som. e mæþæn 41:7. 47:9.

en *num. kard.* en, ensam, samma. *nsm* en 10:11. 38:11. 49:9. 54:2. 59:9. 69:9. æn 58:14. *nsf* en 54:4. 54:6. 61:6. [huar]in 24:18. *nsn* et 11:3. 31:6. 42:3. 57:11. æit 15:17. *gsm* ens 48:10. *gsf* ennær 45:8. *dsm* enum 26:7. 39:24. 61:16. 62:19. enom 38:11. *dsn* enu 4:7. 28:15. eno 28:10. 28:12. *asm* en 8:17. 22:8. 27:10. 33:3. 35:3. 35:3. 35:4. 35:20. 64:10. 68:8. *asf* ena 27:13. 33:3. 35:1. 35:1. 35:2. 35:20. ena [lund] 54:3. enæ 35:2. 65:13. *asn* eit 30:10.

ena lund, se **enæ lund**.

endaghi *m.* en av domaren bestämd dag, då ett vid tinget anmält mål skulle fullföljas enskilt mellan parterna, likväl på ett visst föreskrivet sätt och i närvaro av därtill på tinget förordnade personer. *ds* endaghæ 11:7. 12:9. 12:16. 36:3. 48:11. endagha 38:7. endæghæ 21:5. ændaghæ 12:9. ænghæ [*felskr.*] 10:13. *as* endaghæ 12:8. 17:7. 20:17. 47:16. 48:11. 50:19. ændaghæ 10:12.

eneþær *m.* ed av käranden eller svaranden ensam. *ds* eneþe 63:1. 63:14.

eng, se **æng**.

enge *adj.* ende. *nsm* enge 24:15. 24:16.

enhvar *pron. indef.* någon. *nsm* enhvar 16:5. ennor 42:11. 61:1. annar 46:10.

enkæ *adj. indekl.* en enda. enka 9:8. 31:8. 50:8. enkæ 31:8. 50:14. 63:18.

enløpær *adj.* ensam, ogift. *gsf* en løpæ 34:10.

ennor, se **enhvar**.

enægn *f.* jord, som tillhör enskild ägare. *ns* enæng 49:2.

enæ lund *adv.* på samma sätt, lika. ena lund 54:3.

eþær *m.* ed. *ds* eþe 6:3. 37:18. 39:1. 39:18. 40:3. 47:6. 53:4. 66:3. [en]eþe 63:1. 63:14. [tylptær] eþe 14:11. 20:9. 30:17. 36:4. 38:7. 39:11. 40:20. 42:18. 56:10. 56:13. 57:2. 57:19. 58:17. 59:1. 60:2. 60:19. 63:6. 63:10. 63:11. 65:4. 66:14. [tylptar] eþe 60:6. 65:21. [typltar] eþe [läs tylptar eþe] 64:19. [tilptar] eþe 34:11. [tylptær] eþi 30:1. 31:16. [tylptær] eþé 19:20. [forr]eþe 56:1. [forr]æþe 55:21. *as* eþ 45:3. éþ 39:7. [tylptær] eþ 11:4. 29:20. 41:18. 61:2. [tilptær] eþ 33:19. [tylftér] éþ 5:16. [tylptar] eþ 7:2. [iamnæþér] eþ 20:3.

F.

fa *v.* få; förvärva; fasttaga; giva; skaffa fram, tillstädes; råka; gå (ed); (för ett sup.) kunna. *inf* fa 3:6. 15:15. 16:6. 16:14. 33:15. 34:14. 35:11. 52:8. 56:18. 57:17. 67:5. fæ 16:1. *3spi* far 6:6. 6:7. 7:13. 8:9. 15:10. 15:11. 15:12. 16:18. 16:19. 16:20. 16:22. 18:20. 19:8. 19:16. 19:18. 21:20. 22:15. 25:10. 25:10. 25:21. 26:1. 26:11. 27:4. 27:4. 28:5. 29:12. 29:20. 31:7. 31:16. 31:21. 33:11. 33:14. 40:9. 40:12. 40:15. 41:4. 41:12. 41:13. 45:16. 54:26. 59:11. 59:17. 62:19. 62:20. 66:6. 66:7. fær 16:16. 25:21. fa 20:2. 40:16. *3spip* fas 53:3. *3ppi* fa 29:9. *3ppip* fæss 60:2. *3spk* fa 41:4. 52:12. *3sii* fæk 7:20. 36:4. 41:18. fek 67:8. fik 5:6. 39:25. *3pii* fingu 35:10. *ptc nsf* fingin 34:4. *sup* fingit 53:18.

falbyr *m.* by, där [boskaps]pest härjar. *ds* falby 64:14.

fall *n.* i olika betydelser, se *ns* [for]fal 35:25. 36:1. *as* [for]fal 36:3. [for]fæll 36:5. *np* [for]fal 7:15. *gp* [for]falla[løsan] 7:19. [for]falla[løs] 7:13. *ap* [for]fall 7:20. *as* [fra]fal 10:4. *komp.* fal[by] 64:14.

fallæ *v.* falla; *dep.* komma till korta [i fråga om bevisning inför rätta]. *3spi* falder 6:5. 6:6. 6:7. faldér 16:17. faldær 16:16. 40:11. falþer [— fra] 30:19. fælder 16:20. *3spip* falz 29:7. 39:1. 42:18. 53:4. 55:21. 60:6. 62:17. 63:12. fals 27:21. falss 12:17. 12:18. 12:18. falls 22:18. *3ppk* falli 4:8. *3sii* fal 48:15.

famn *m.* famn (längdmått). *gp* famnæ 48:5.

fang *n.* åtkomst; *pl. t.* virke. *np* fang 42:3. 52:2. 52:3. 52:5. *ap* fang 16:13. 50:1. 61:14. 61:19. 62:1. 62:16. 66:2.

far *n.* lopp. *ds* fari 52:18.

far *adj.* paucus, ringa till antal. *superl. dsn* fæstu 49:3.

fardaghær *m.* fardag. *gp* fardaghæ 25:9. *ap* fardaghæ 30:4. 32:2. fardagha 25:9.

farin væghær *m.* befaren väg, farväg. *ds* farnum vægh 56:17.

faræ *v.* fara, befara, föra, överlåta (genom vmfærþ); [firi] faras omkomma. *inf* faræ 7:18. 10:5. 25:10. 25:18. 27:12. 27:13. 30:5. 32:14. 36:18. 43:14. 43:15. 46:18. 52:11. 61:15. 61:17. fara 11:6. 32:15. 36:15. 56:19. 57:5. *3spi* far 14:13. 14:17. 21:13. 28:2. 28:4. 28:16. 47:4. 55:12. 67:3. farr 29:19. 30:13. faar [läs far] 59:16. *3spip* [firi] fars 41:11. *3ppi* faræ 28:12. *3sii* for 28:7. 28:17. *ptc nsm* [bort]farin 7:16. farin 7:17. *nsf* farin 44:10. 45:9. *nsn* farit 42:9. *dsm* farnum 56:17.

fastær *m.* god man. *ns* [styris]fæstær 42:13. *np* [oþol]fæstir 42:13.

fastær *adj.* fast. *dsm* [bol]fastum 56:20. *asn* [stiorn]fast 62:6. *dpm* [bo]fastum 56:18.

fat *pl. t. n.* kläder, packning, resgods (8:6). *np* [mæssu] fat 5:4. *dp* fatum 8:6. [mæssu]fatum 7:18. *ap* [messu]fat 4:14. 6:2.

faþghær *pl. t. m.* far och son. *np* faþghar 35:1. faþghær 53:7.

faþir *m.* fader. *ns* faþir 3:6. 3:10. 24:8. 24:9. 30:19. 30:19. 31:3. 31:3. 31:4. 31:20. 35:5. 53:7. [faþur]faþir 24:12. 25:17. [gud]faþir 3:9. 3:11. [moþor] faþir 25:2. [moþor]faþir 25:16. [modor]faþir 25:17. *gs* faþurs 3:12. 24:8. faþur [broþer] 24:13. 25:16. faþur [broþær] 24:13. faþur [broþir] 25:14. faþur[faþir] 24:12. 25:16. faþur [faþur] 35:6. faþur [moþer] 25:2. faþur [systir] 25:2. *as* faþur 24:17. 34:5. 35:5. 38:21. [faþur] faþur 35:7. [guð]fæþur 3:6. [moþer] faþur 35:7.

faþur broþer *m.* farbroder. *ns* faþur broþer 24:13. 25:16. faþur broþær 24:13. faþur broþir 25:14.

faþur faþir *m.* farfader. *ns* faþurfaþir 24:12. 25:16. *as* faþur faþur 35:6.

faþur moþer *f.* farmoder. *ns* faþur moþer 25:2.

faþur systir *f.* faster. *ns* faþur systir 25:2.

fermæ 4:15, se **færmæ**.

feær føling *f.* fädöljande, ett brott som bestod i att döda en annans boskapskreatur och sedan söka dölja sin gärning, speciellt genom att nedgräva den döda kroppen. *ns* fearføling 39:21. *as* feær folengh 39:13. fearfølængh 39:15. fearfølingh 39:17.

fiall *n.* fjäll, berg. *as* fiall 46:16.

fiarþi *num. ord.* fjärde. *nsm* fiarði 68:5. *nsn* fiærþæ 42:4. fyardæ 7:17.

fiarþungær *m.* fjärding, underavdelning av ett härad. *gs* fiarðungs [næmd] 20:19. *ds* fiarþungi 17:17.

fingrini *n.* fingerring. *as* [gull]fingrini 37:9.

fingær *m.* finger. *as* fingær 18:3. 18:5. [þumul]fingær 18:1. *ap* fingræ 18:12.

finnæ *v.* finna *3spi* findær 62:21. findþær 28:17.

fiorlæsting *f.* livets förlust genom våldsam behandling. *as* fiorlæsting 39:25.

firi *prp. med dat. l. ack.* grundbetydelse: framför, före. *m. dat.* firi 4:3. 6:8. 11:9. 14:12. 17:10. 19:16. 20:19. 21:2. 22:12. 25:15. 33:2. 35:19. 35:19. 36:6. 38:11. 39:13. 39:14. 39:24. 39:24. 41:10. 41:11. 41:12. 42:9. 42:17. 42:17. 43:10. 44:13. 44:13. 44:14. 45:2. 47:5. 47:6. 48:4. 48:10. 48:10. 49:6. 52:13. 52:15. 53:15. 53:16. 53:16. 53:17. 54:22. 55:4. 55:9. 55:13. 55:15. 56:8. 56:8. 56:20. 57:16. 59:4. 59:23. 60:17. 60:17. 61:14. 64:11. 64:17. 64:20. firir 12:4. 54:26. *m. ack.* firi 4:11. 4:13. 4:13. 4:14. 7:8. 8:1. 8:1. 8:2. 8:2. 8:3. 8:7. 11:2. 17:23. 18:1. 18:2. 18:2. 18:2. 18:2. 18:3. 18:3. 18:3. 18:4. 18:4. 18:4. 18:4. 18:5. 18:5. 18:5. 18:6. 18:6. 18:7. 18:7. 18:8. 18:9. 18:10. 18:10. 18:11. 18:11. 18:12. 18:12. 19:11. 19:11. 19:19. 19:22. 20:7. 20:8. 25:9. 25:13. 27:12. 28:2. 29:19. 30:4. 31:12. 32:2. 34:7. 34:7. 35:11. 37:13. 37:18. 39:16. 40:13. 40:13. 40:13. 41:12. 41:13. 41:13. 42:19. 43:2. 43:7. 44:2. 47:7. 53:19. 53:19. 54:24. 55:8. 55:8. 55:10. 56:7. 57:7. 57:8. 57:12. 57:18. 58:2. 59:8. 59:19. 60:2. 60:11. 62:7. 62:7. 62:7. 62:7. 62:8. 62:8. 62:12. 63:18. 63:19. 66:7. *firi* 4:12. firir 4:4. 5:16. 18:12. 53:3. 61:16. 61:16. 64:3. *styr attsats* firi 29:20. 30:1. 42:17. *prp abs* firi 6:5. 13:6. 13:12. 13:14. 13:16. 15:10. 15:11. 15:13. 15:15. 15:19. 16:18. 16:21. 18:20. 18:23. 19:4. 19:5. 19:6. 19:7. 19:14. 19:19. 21:8. 21:12. 21:14. 25:18. 25:19. 29:12. 29:15. 30:16. 33:19. 40:2. 43:14. 45:8. 45:16. 46:3. 54:17. 56:6. 56:19. 57:6. 57:8. 57:9. 58:11. 58:12. 62:6. 62:15. 63:17. *firi* 16:22. fyri 16:19. firir 8:10. 12:16. 54:26. 56:18. 56:21. 59:13. 64:2. [þær] firir 49:15. Se även ssättningarna med firi här nedan.

firi faræs *v. dep.* förfaras, omkomma. *3spi* firi fars 41:11.

firi gangæ *v.* gå fram, framträda. *inf* firi gangæ 36:6. firi ganga 36:9.

firigæræ *v. med dat.* förverka, förgöra, förhäxa. *inf* firigæræ 38:20. *3spi* firigær 22:11. firiger 29:6. *sup* firigiort 23:5. 29:7. firir giort 23:8.

firi vtæn *prp. m. ack.* utanför, utom, förutan, utan. firi vtæn 12:4. 40:22. firi utan 3:8.

firi [þy] at *konj.* därför att, ty. firi þy at 54:22. 55:9. 55:13. 64:11. firir þy at 12:4. firi at 70:4.

firnær orþ *n.* smädelse, beskyllning för neslig gärning. *ns* firnær orþ 38:15. 38:17. *oblik* firnær orþ 38:13. *as* firnær orþ 38:9. *np* firnær orþ 38:22.

firnærværk *n.* neslig gärning. *ns* firnærværk 35:4. *dp* firnaruærkum 35:11.

fiskigarþær *m.* stängsel i vattendrag för fiskfångst. *ds* fiskigarþi 51:12. fiskigardi 16:17. *as* fiskigarþ 51:11. 66:2.

fiski værk *n.* stängsel i vattendrag för fiskfångst. *dp* fiski uærkum 51:11.

fiskiæ *v.* fiska. *inf* fiskiæ 51:12.

fiurir *num. kard.* fyra. *nm* fiurir 45:18. *gen* fiughurra 57:20. fiughurræ 13:16. *df* fiurum 13:14. *am* fiura 19:18. 69:6. 69:13. fiuræ 36:17. *af* fiurar 59:20.

fiurætighi *num. kard.* fyratio. fiuratighi 55:3. fyuratighi 11:12.

fiþlæ *f.* fiol. *ds* fiþlu 67:3.

fiæll, se fiall.

fiærðrundæ landi 67:14, se **Fiæþrundæ land.**

fiærmer *adv. kompar.* längre borta, på högra sidan (om dragare). fiærme 61:18.

fiæt *n.* fjät, fotspår. *ns* fiæt 54:11. *ack* fiæt 54:10.

fiætur *m.* fjätter. *ns* fiætur 63:13.

Fiæþrundæ land *n. nom. propr. ds* fiærðrundæ landi 67:14.

fla *v.* flå, barka, skala. *3spi* flar 65:13. 65:14. 65:15. 65:16.

flakæ *v.* täcka med spån eller bräder. *inf* flacæ 70:4.

flere *adj. kompar.* flere. *nm* flere 6:13. 59:9. fleri 18:20. *gen.* flerræ 31:6. *af* fleræ 8:4. 62:8. flera 8:4. flere 65:14. flerra 61:11. *an* flerre 63:11. 65:16. Jfr **marghær.**

Floþnæhæræþ *n. nom. propr. ns* floðnæhæræþ 70:5.

fly[iæ] *v.* fly. *inf* fly 17:14. flya 29:8. flyia 13:3. 13:9. 13:11. flyiæ 11:9.

flytiæ *v.* föra, bortföra, flytta. *inf* flytiæ 50:18. 67:4. flytia 9:9. *inf pass* flyties 40:22. *3spi* flytær 34:2. 46:10. 47:10. *3spk* flyti 58:10.

flæt *n.* bänk, golv. a flæt faræ (egentligen stiga ned från högsätet till en av de mindre hedrade platserna på sidobänkarna eller golvet) bliva inhysing från att ha varit jordägare. *as* [a] flæt [faræ] 43:15.

fløghiæ *v.* flöja, hoppa över gärdsgårdar. *3spi* fløgher 40:15. 40:16.

fol, se **i fol.**

folk *n.* folk, människor. *ds* folké 8:12. *ack* folk 37:14.

folstræ *f.* hemmafödd trälinna. *ns* folstra 25:18. Jfr **fostræ.**

fontær *m.* dopfunt. *as* font 3:9.

-for-, se **ouormaghi.**

forbiuþæ *v.* förbjuda, bannlysa. *sup* forboþét 9:16.

forbuþ *n.* förbud. *ns* forbud 51:5.

foreþær *m.* tvenne vittnens ed, vilken i vissa fall föregick tolvmannaeden. *ds* forreþe 56:1. forræþe 55:21.

forfal *n.* [alternativt *pl. tant.*] förfall, hinder. *ns* forfal 35:25. 36:1. *ack* forfall 7:20. forfal 36:3. forfæll 36:5. *np* forfal 7:15. *komp.* forfalla[løs] 7:13. forfalla[løsan] 7: 19.

forfallæløs *adj.* förfallolös, hinderslös. *nsm* forfallaløs 7:13. *asm* forfallalosan 7:19.

forn *adj.* gammal, forn. *dsn* fornu 52:18.

fornæmi *n.* (öppet, icke våldsamt) olaga tillgrepp eller bruk av annans egendom. *ns* fornæmi 62:8. *gs* fornæmix 61:4. fornæmiz 61:6. fornamix 63:15. *np* fornæmi 62:6.

forreþær, se **foreþær.**

forta *n.* öppen plats i byn mellan tomterna och vägen. *ds* forta 51:10.

forvæþiæ *adj. indekl.* icke inlösbar. (Om föremål, som förpantats, varefter fataljerna försuttits). foruæþiæ 44:20. forvæþia 45:1.

fostræ *f.* hemmafödd trälinna. *ns* fostræ 25:14. folstra 25:18. *as* fostro 33:14. 34:7. Jfr **folstræ.**

fostærland *n.* det landskap, där man är född. *ds* fostær landi 28:6.

fotær *m.* fot. *gen* fotæ 8:19. *dp* fotum 14:2. 28:6. *ap* fotær 23:12. 65:10.

foþær *n.* foder. *komp.* foþær [fæ] 64:17.

foþær fæ *n.* en annans kreatur emottaget till utfodring. *ds* foþær fæ 64:17.

fra[n] *prp.* från, undan, till förfång för. *m. dat.* fra 9:16. 27:16. 38:22. 41:2. 56:14. 59:22. 60:7. 63:5. 63:6. fræ 25:12. 33:23. fran 26:18. 31:4. 59:6. 66:6. *prp abs* fra 16:2. 24:13. 30:19.

frafal *n.* frånfälle, död. *as* frafal 10:4.

fra fallæ *v.* falla ifrån, dö. *3spi* falþer—fra 30:19.

fralsgiuæ 19:22, se **frælsgiui.**

fram *adv.* fram. fram 17:11. 20:5. 30:1. 31:10. 41:18. 41:19. 45:4. 56:21. 62:22. *komp.* fram-[lyvsum] 5:12. 5:13. framnit? 56:21.

fram føræ *v.* erbjuda, erlägga. *1spi* føræ—fram 20:5.

framlyus *n.* ljus, mot vilka prästen vände ansiktet vid altartjänsten. *dp* framlyvsum 5:12. 5:13.

framnit 56:21.?

fran, se **fra.**

freædaghær *m.* fredag. *ds* [langa]freadaghi 8:19.

frillu barn *n.* oäkta barn. *ns* frillu barn 27:7.

frillu sun *m.* oäkta son. *as* [sloki]frillu [son] 27:1.

frillæ *f.* frilla. *gs* frillu [barn] 27:7. [sloki]frillu [son] 27:1.

friþbrut *n.* fridsbrott, i föreliggande fall brott mot kyrkofriden. *as* fridbrut 7:3.

friþgærþi *n.* fredat gärde, där kreatur ej få insläppas. *ds* friþgerþi 63:10.

friþlos *adj.* fredlös. *asm* fridlosæn 9:17. 21:6. friðlosæn 11:9.

friþær *m.* fred, lugn, säkerhet. *ns* fridær 22:5. friþir 20:12. *gs* fridær 11:8. friþær 21:5. 33:8. *ds* friþi 29:7. *as* friþ 7:1. 7:1. 11:9. 13:3. 16:2. 17:14. 20:19. 21:3. 23:14. 33:8. 37:4. frid 13:9. 13:10. 17:12. 29:8.

fræls *adj.* fri. *nsm* fræls 40:5. *asf* fralsæ 34:7. *dpm* frælsum 8:2. Ingår som *komp.* i följande ord.

frælsgiui *m.* frigiven träl. *ns* frælsgiui 32:8. 33:11. 33:14. fræsgiui 18:21. frælsgui [läs frælsgiui] 18:18. *gs* frælsgiuæ 21:9. *as*

fralsgiuæ 19:22. frælsgivæ 38:10. *np* fræ[l]sgiwar 12:5.

fræmiæ *v.* med framgång utföra. *sup* fræmt 40:9.

frændi *m.* frände, släkting. *np* frændær 26:20. 27:14. frænþer 25:14. *dp* frændum 29:8.

frændsim *f.* frändskap, skyldskap. *ns* fræn[d]sim 34:15. frænsim 34:13. 36:7.

Frøkinshæræþ *n. nom. propr. ns* frøkinshæræþ 69:6. frokinshæræd 69:6.

ful *adj.* oren, sakfälld. *nsm* full 16:5. *npm* fulir 16:6.

fulbyr *m.* full, verklig by. *ns* fullbyr 49:8. *gs* fullbyær 49:4.

fuldær *adj.* full, fullkomlig, verklig. *nsm* fuldær 53:13. fulþer 40:4. *nsf* full 39:21. *nsn* fult 62:8. *gsm* fulz 49:10. *npn* full 62:6. *apf* fullær 53:5.

fulkomen *adj.* (*ptc.*) fullkomlig, kommen till full utövning av. *nsm* fulkomen 37:10.

fullbyr, se **fulbyr**.

fullæ *v.* fylla, bevisa. *3spk* fulli 34:18.

fulsæri *n.* fullt sår. *ns* fulsæri 17:6. 17:7.

fundær *m.* fynd. *as* [koppo] fund 65:2. [koppo]fund 65:8. 65:8.

fyl *n.* föl. *gs* fyls [wath] 58:11. fyls [uat] 59:13. fyls[wat] 56:21. *as* fyl 59:13. *ap* fyl 29:13.

fylghiæ *v.* följa. *inf* fylghiæ 61:15. fylgiæ 36:18. fylghia 9:1. 31:4.

fylgþ *f.* [hem]följd. *ns* [hem]fylgð 42:4. *as* [hem]fylgh 26:2. [hem]fylghz 30:19.

fylsvat *f.* edlig försäkran att en omtvistad häst blivit född och uppfödd hos en själv. *as* fyls wath 58:11. fyls uat 59:13. sylswat [ändrat till fylswat] 56:21.

fyr *adv. kompar.* förr. fyr 30:9. 42:12. 47:11. 48:14. 52:19. 54:26. 55:2. 56:14. 59:6. for 7:16. 51:11. Jfr **fyrræ, fyrst, fyr æn.**

fyrnæs *v.* bliva gammal. *inf pass* fyrnass 4:17.

fyrræ *adv. kompar.* förr. fyrra 7:11. fyrræ 7:12. 65:5.

fyrst *adv. superl.* först. fyrst 3:4. 12:10. 37:3. 38:23. 52:6. 54:10. 54:13. 70:9.

fyrsti *adj. superl.* den förste. *nsm* fyrsti 68:4. *dsm* fyrstæ 59:4. *dsn* fyrstæ 17:3.

fyr æn *konj. tempor.* förrän. fyr æn 6:16. 6:19. 14:14. 33:3. 33:8. 56:14. 60:8. 62:17. fyr an 54:26. fyr ær [läs fyr æn] 59:6.

fæ *n.* boskapskreatur, gods, egendom. *ns* fæ 26:7. 30:16. 30:16. 30:17. 39:20. 40:2. 40:8. 40:11. 40:12. 40:14. 40:15. 41:11. 41:15. 41:16. 62:22. 66:8. [tiuþær]fæ 64:9. fa [läs fæ] 30:2. *gs* fæér 14:13. fær 48:18. fear[folængh] 39:15. fear[folingh] 39:17. fear[foling] 39:21. feær [folengh] 39:13. fæn[gans] [läs færgans] 48:2. *ds* fæ 27:9. 33:13. 44:7. 64:17. 64:17. 64:17. 64:17. *as* fæ 39:15. 39:17. 40:8. 40:11. 40:14. 41:15. 41:18. 54:6. 54:7. 60:21. 60:21. 62:22. 63:10. 64:14. 66:6. 66:7. sæ [läs fæ sua] 13:12. *gp* fæ 32:19. *komp.* fæ [lot] 50:8. fæ [lotæ] 50:9. sa [marku] [läs fæ marku] 47:20.

fællæ *v.* fälla, sakfälla, nedlägga. *3spi* fællir 15:11. 22:11. 54:10. 65:7. *3spk* felli 6:9. *ptc nsm* fælþær 34:18. *ptc dsn* [v]fældu 37:17.

fæ løt *f.* betesmark. *as* fæ løt 50:8. *gp* fæ lotæ 50:9.

fæm *num. kard.* fem. fæm 10:11. 12:21. 21:1. 42:3. 70:9. 70:10. fem 18:17.

fæ mark *f.* gemensam betesmark. *ds* sa marku [läs fæ marku] 47:20. fær marku 48:18.

fæmti *num. ord.* femte. *nsm* fæmti 68:6. *nsn* fæmtæ 42:4. *dsf* [halui] fæmtu 12:19. *asf* [haluæ] fæmtu 12:17. *apf* [half] fæmtu 11:19.

fæmtungær *m.* femtedel. *as* fæmtung[in] 69:6. 69:8. 69:12. 69:13.

fænæþær *m.* fänad, boskap. *ns* fænæþer 20:7.

færgangær *m.* bete. *gs* fængans [läs færgans] 48:2.

fær mark, se **fæ mark.**

færmæ *v.* konfirmera. *inf* fermæ 4:15.

færþ *f.* färd. *ns* [um]færþ 42:12. [vm]færþ 42:16. *ds* [um]færd 42:6. [vm]færþ 42:10. 43:6. 45:10. 52:13. *as* [brud]færþ 32:15. [vm]færþ 44:18. *oblik* [vm]færþ 43:19. *dp* [kop]færþum 30:13.

fæst *f.* stadfästelse, trolovning; stadfästelse av köp l. förpantning av jord. *gs* fæstæ 33:4. *ds* fæst 33:2. 43:6. 45:10. 52:12. *as* fæst 32:14. *dp* [kop]fæstum 42:8. 43:18.

fæsta, se **fæstæ.**

fæstiband *n.* väggband, den översta stocken på långväggen, som sammanbinder hela huset. *ns* festiband 5:1.

fæstikonæ *f.* fästekvinna. *ns* fæsti konæ 33:6. *as* fæsti kono 35:16. fæstikono 35:22. 35:24.

fæstimaþær *m.* fästman. *ns* fæstimaþær 33:7.

fæstnæþær *m.* trolovning. *gs* fæstnæþær 32:19.

fæstu 49:3, se **far** *adj.*

fæstæ *f.* arrende; [land]fäste. *ns* fæstæ 32:5. *gs* [arf]fæstu [läs arsfæstu] 30:6. *as* [land]-fæstu 52:12. 52:17.

fæstæ *v.* fästa, trolova sig med, lega. *3spi* fæstir 27:3. 34:2. 34:4. 34:6. 66:12. *1siip* fæstis 66:14. *3sii* fæsti 36:10. *ptc nsf* fæst 34:4. *sup* fæst 36:9.

fæstær. se **fastær** *m.*

fæstær ruf *n.* upplösning av trolovning. *ds* fæstæ ruf 33:4.

fæþghær. se **faþghær.**

fæþærni *n.* fäderne, fädernearv. *gs* fæþærnis 25:13. *ds* fæþærni 10:10. 25:5. fæþerni 12:16. fæðerni 11:22. fædrærnni 11:17. *as* fæþærni 26:19. 27:7.

-føling, se **feærføling.**

føræ *v.* föra. *inf* føræ 16:1. 35:10. 45:5. 55:2. 55:7. *1spi* føræ 20:5. *3spi* forer 29:11. førir 62:17. *3spk* føri 14:9. 15:6.

[bar]føttær 54:19, se **barføttær.**

føþa *v.* föda, framföda, uppföda. *3spip* fødis 29:13. *3ppip* foþæs 29:14. *1sii* fødde 60:4. *ptc nsm* [hemæ] føder 58:17. *nsn* fot 34:3. 56:11. *asn* [hemæ]fot 57:8. [hemæ] fot 57:18. 58:2. 60:2. *sup* fot 59:14.

G.

ga *v. med. gen.* ge akt på, vårda sig om. *3spi* gaar 52:14.

galin *adj.* (*part.*) galen. *nsm* galin 14:5.

gamal *adj.* gammal. *nsm* gamall 42:14. *dsm* gamblum 19:11. *kompar. dsm* ælþri 51:12. *superl. nsm* ælsti 26:3. *asn* ælstæ 7:22.

gangæ *v.* gå; ganga viþær vidgå, bekänna; ganga a bryta mot, kränka. *inf* gangæ 10:7. 11:3. 16:11. 20:18. 24:17. 28:2. 33:19. 33:23. 39:16. 42:10. 43:7. 45:4. 49:7. 49:15. 53:13. 54:11. 54:13. 54:18. 54:20. 54:23. 55:1. 56:12. 58:12. 59:5. 64:9. [firi] gangæ 36:6. ganga 11:8. 16:2. 43:2. 49:13. [firi] ganga 36:9. gangé 45:8. gængæ 59:1. *3spi* gangær 16:18. 22:15. 22:17. 23:3. 24:13. 26:18. 53:8. 59:13. 62:18. 63:13. 66:16. gangær 63:8. ganger 8:12. gangar 67:3. *3ppi* gangæ 29:13. *3spk* gange 24:15. gangi 56:21. *3sii* gek 66:10. gæk 60:1. gik 56:8. *ptc nsm* gangin 66:13. *nsn* gangit 5:5. *asn* [viþ]gangit 31:19. *nsn?* *sup?* gangit 57:1. *sup* gangit 36:2.

-gangæ *f.*, se **þings gangæ.**

-gangær *m.*, se **færgangær.**

gap *n.* gap, öppning. *as* gap 63:18.

garzliþ *n.* led i en gärdsgård, gårdsport. *gs* gardsliz 9:1. *as* garzsliþ 15:19.

garþær *m.* gärdsgård, inhägnad plats, gård. *ns* garþær 46:1. 47:6. 48:18. [kiurkiu]garþær 7:8. [kirkiu]gardær 7:6. [toptær]-garþar 45:21. [kirkiu]gærþér 9:14. [kirkiu]gærþær 45:21. *gs* garz 49:14. [konongs]-garz 53:21. [utæn]garz 64:6. garsz 35:17. garzs[liþ] 15:19. gaarsz 54:5. gards[liz] 9:1. *ds* garþi 26:11. 31:2. 48:10. 62:22. [fiski]-garþi 51:12. [kyrkiu]garþi 6:18. [kirkiu]-garþi 9:7. [fiski]gardi 16:18. gardi 58:17. [kyrkiu]gardhi 6:15. [kirkiu]gærði 9:14. *as* garþ 20:13. 46:11. 47:7. 47:8. 47:9. 47:10. 47:16. 48:3. 50:9. 54:12. 62:15. 62:20. 62:21. [fiski]garþ 51:11. 66:2. [ris]garþ 66:2. [kyrkiu] gard 3:13. [kirkiu] gard 7:5. [kirkiu]-gard 9:13. gard 35:18. 47:5. 47:11. 48:2. 48.16. 50:4. gar 62:17. [bol]gar 63:19. garz 50:6. gærþ 40:16. [kyrkiu] gærd 4:13. [kyrkiu] gærð 4:12. *oblik* garþ 59:18. *np* garþær 45:13. [topter]garþær 31:7. [ut]garþær 63:17. *dp* garþum 64:5. [ut]gardhum 63:18. *ap* garþa 45:19. garþæ 48:5.

Gasi *m. personnamn. ns* gasi 67:14.

-gat, se **mungat.**

gata *f.* väg. *ns* [sor]gatæ 62:13. *as* gatu 48:4.

[i] gen *adv., prp. med dat.* till mötes, mot, mitt emot. gen 32:15. 32:15. 50:4. i gen 37:1. 52:17. Jfr **gengærþ, genmæli.**

gengærþ *f.* gengärd, sammanskott av livsmedel till biskopen på hans resor. *ns* gengyærd 3:15. *as* gengyærd 3:15. gengerd 4:4. gengerð 4:12.

genmæli *n.* motsägelse, invändning. *ap* genmæli 40:22.

gesl *f.* gissel, piska. *ds* gesl 67:6.

giald *n.* betalning, ersättning. *ns* giald 40:5. *as* giald 29:12. 37:18.

gialdæ *v.* erlägga, betala, ersätta, böta. *inf* gialdæ 5:6. 6:3. 32:9. 39:8. 39:9. 39:10. 39:18. 39:22. 41:17. 66:3. gialda 32:4. gialþa 41:3. *3spk* gialdi 5:13. 8:13. 30:16. 40:2. 40:16. 40:19. 41:13. 62:15. 62:16. 62:18. 62:20. 63:2. 63:5. gialde 6:15. 40:17. gialdæ 53:4. *ptc nsm* guldin 58:11.

gighæ *f.* fiol. *ds* gighu 67:3.

gildi *n.* ersättning. *ds* [tvæ]gildi 39:22. *as* [half]gildi 40:3.

gildær *adj.* gällande, giltig, i gott stånd. Jfr **vgildær.** *nsm* gildær 46:3. [iam]gildær 17:20. gilder 7:8. *nsf* [v]gild 6:9. *nsn* [v]gilt 40:15. 67:2. [u]gilt 63:18. *gsm* [u]gils 18:22. *asm* [v]gildæn 14:11. 14:12. 14:15. 14:18. 15:3. 15:8. 46:12. 47:11. 50:6. 50:7. 53:15. gildæn 46:12. 47:11. 50:7. [v]gilðan 11:9. gilldén 50:5. *asf* [v]gill [läs vgildæ] 22:12. *npm* gild 63:17.

gipt *f.* gåva; en avgift till prästerskapet; bortgivande av kvinna, giftermål, äktenskap. *gs* giptar 32:11. giftær[ol] 15:17. *ds* gipt 35:19. 35:19. *as* gipt 9:4.

giptarøl *n.* gästabud, som anställdes, då en kvinna bortgavs av sin giftoman. *ns* giftærøl 15:17.

giptæ *v.* bortgifta, gifta. *inf* giptæ 36:5. *3spi* gipftær 29:16. gyptir 26:14. *3spip* giftiss 25:12. giptis 33:15. giftis 26:11. gyptis 26:9. 26:9. 26:11. *ptc nsm* [v]giptær 30:20. giptær 30:21. 31:1. 31:2. gyptær 27:1. *nsf* gyft 26:15. *dsf* [mun]giptri 26:18. *asm* giptan 32:8. 32:10. *asf* [mund]gypftæ 26:20.

giptæ *f.* gifte, äktenskap. *ds* giftu 26:11.

Girkland *n. nom. propr.* Grekland. *ds* girklandi 28:8.

gislær *m. pl.* gisslan. *np* gisla 36:18. *dp* gislum 36:14. *ap* gislæ 36:16.

gitæ *v.* gitta, kunna, få. *3spi* gitær 14:14. 25:17. 34:9. 49:4. 54:5. 54:22. 59:18. 67:7. gitær 67:6. Jfr **gætæ.**

-giui *m.*, se **frælsgiui.**

giurþæ *v.* omgjorda. *ptc npm* [los]giurþir 54:19.

giuæ *v.* giva, skänka, begiva [sig]. *inf* giuæ 4:11. 14:14. 27:16. 31:9. 33:1. 37:4. giua 10:8. 31:4. 32:15. gyuæ 4:3. 9:4. *1spi* giuar 38:9. *2spi* giuær 20:4. 40:11. 60:21. 65:22. *3spi* giuær 22:15. 27:9. 33:18. 53:3. 54:24. 55:23. givær 33:20. 34:16. *3spip* giffs 33:14. *3spk* giui 8:1. 8:5. 8:7. 14:18. 15:3. 15:7. 16:10. 16:11. 33:16. *3spkp* giuiss 27:11. *3ppi* giuæ 4:15. *1sii* gaf 11:2. 12:11. 12:14. 17:10. 20:4. 40:8. *3sii* gaf 13:15. 18:18. 19:20. *ptc nsf* givin 33:13. 40:9. giuin 17:16. 22:2. *nsn* giuit 31:5.

glatæ *v.* fördärva, förstöra. *3ppip* glatass 6:2.

gorvarghær *m.* boskapsdråpare. *ns* gorvarghær 24:2.

goþær *adj.* god. *asm* goþa 67:7. *kompar. nsf* bættri 6:11. *nsn* bætræ 66:3. bættræ 39:20. *npn* bætri 6:3.

granni *m.* granne; *pl.* innevånarna i en by. *np* grænnæ 15:19. grannæ 47:12. grænnar 48:19. grænnær 52:13. 54:12. 54:12. grannær 48:4. *gp* grænnæ 49:2. 52:7. 52:16. grannæ 51:10. 65:9. *dp* grannum 55:15. 64:14. *ap* grænnæ 39:4. 54:11. grannæ 64:10.

grasiæþur *m.* gräskant, ren. *ds* grasiæþri 47:18.

grauæ *v.* gräva, nedgräva, begrava. *inf* gravæ 3:13. *grawæ* 46:6. *ptc nsn* grauit 5:8.

Grimaldi *m. personnamn. ns* grimaldi 68:1.

Grimitun *m. personnamn. ns* grimitun 68:3.

grind *f.* grind. *gs* grinder 59:18. grinþær 54:5. *ds* [quig]grindu 38:18.

gripær *m.* värdeföremål; boskapsdjur; belopp [58:11]. *ns* gripær 53:4. 56:14. 58:17. 59:6. *as* grip 53:3. 56:6. 56:17. 56:21. 57:4. 57:15. 57:17. 58:9. 58:10. 58:11. 58:12. 58:14. 58:14. 58:15. 58:19. 58:22. 59:2. 59:5. 59:7. 60:20. 63:7. 63:12. 67:7.

griþ *f.* lejd, fredsförsäkran; *n. pl.* laga åtkomst? *gs* griþær 10:6. 16:1. 35:17. *as* griþ 22:12. 23:4. grid 35:18. *dp* griþum 60:17.

grun *m.* misstanke. *ns* grun 54:13.

græmiæ *v.* gräma, förtörna. *inf* græmya 11:5.

græs *n.* gräs. *gs* græss 67:7. Jfr **grasiæþur, græsspari, græssæti, græsvæghær.**

græsspari *m.* grässparare. *ns* græsspæri [av yngre? hand ändrat till -spari] 50:10.

græssæti *m.* inhyseshjon. *ns* græssæti 64:5.

græsvæghær *m.* väg för inkörsel av hö. *ns* græswæghær 47:1.

guggæ 64:15, se **huggæ.**

gulf *n.* golv, mellangärde. gulfæ mælli = i veka livet. *gp* gulfæ 19:3.

gulfingrini *n.* fingerring av guld. *as* gullfingrini 37:9.

gull *n.* guld. *gs* gullz 31:13. gulz 32:15. *as* gull 45:1. Se även **gulfingrini.**

guþ *n.* och *m.* gud, Gud. *gs* gusz 27:17. 34:16. 34:18. 36:8. 37:12. guss 27:6. *as* guþ 59:2. *np* guð 10:17. gud 10:16. 12:10. 20:3. *ap* guþ 11:5. 11:7. 34:14 36:4. 36:6. 36:9. 38:7. 39:15. 39:16. 40:10. 43:2. 43:5. 45:9. 49:1. guð 60:3. gud 7:2. 12:13. 17:9. 40:7. 49:7.

Guþem *n.*? *nom. propr. gs* guðems 69:5. 69:5. 69:7. 70:10.

guþfaþir *m.* gudfader. *ns* gudfaþir 3:9. 3:11. *as* guðfæþur 3:6.

guþmoþir *f.* gudmoder. *ns* gudmoþer 3:9. 3:12. *as* guðmoþor 3:7.

Gymkil *m. personnamn. ns* gymkil 68:3.

gæf *f.* gåva. *ns* [hem]gæf 42:3. [hindradax](-)gæf 33:12. 33:12. 33:13. 33:15. [vin](-)gæf 33:1. 33:15. [uin] gæf 33:11. *ds* [hindradax] gæf 22:7. 35:21. [hindradagx] gief 32:9. *as* gæf 39:10. [hindradax]gæf 26:7. [kiurs]gæf 20:8. [lækirs]gæf 17:7. [lækis] gæf 19:19. [til] gef 32:6. [vin]gæf 34:6. *np* [til]gævær 33:2. [vin]gævær 33:3. *ap* [vin]gævæ 30:10.

gældæ *v.* snöpa. *3spi* gældir 18:10.

gæræ *v.* göra, giva, erlägga, skicka, sammankalla. *inf* gæræ 4:7. 17:16. 30:20. 32:15. 35:17. 35:17. 36:17. 43:11. 43:12. 45:2. 47:13. 48:9. 50:9. 50:19. 51:8. 51:9. 51:9. 51:12. 57:8. 57:17. 58:1. 58:4. 58:13. 59:12. 59:23. gære 10:6. geræ 3:15. [firi]gæræ 38:20. gæra 60:18. garæ 42:9. 56:8. gøræ 20:13. 31:13. 58:7. giæræ 39:14. gieræ 58:23. giaræ 39:24. 40:6. *3spi* gær 34:4. 44:7. 47:14. 52:6. 52:10. 52:16. [firi]gær 22:11. [firi]ger 29:6. gør 41:2. *3spip* gærs 15:2. 24:2. gyærs 24:3. giers 58:5. *3spk* gæri 66:21. *3ppi* gæræ 35:12. gøra 8:2. 58:6. *3ppip* gøræs 10:12. *1sii* giorþi 66:15. *3spi*? *3sii*? gærid 50:11. *ptc nsm* gør 5:7. 5:14. 63:1. 63:3. *nsf* gør 51:11. *nsn* giort 34:3. *asf* gøræ 23:4. *npf* gørær 30:9. *sup* giort 33:19. 37:5. 54:6. [firi]giort 23:6. 29:7. [firir] giort 23:8. gørt 30:19. giot [läs giort] 7:3.

gærþ *f.* gärd, gärning. *ns* [a]gærþ 44:8. [gen]gyærd 3:15. *ds* [sættær]gærþ 20:3. *as* [a]gærþ 44:7. [gen]gyærd 3:15. [gen]gerd 4:4. [gen]gerð 4:12. [siunættings] gyarþ 20:14. *ap* [af]gærþir 41:4.

gærþi *n.* gärde, gärdsgård, inhägnad mark. *ns* [half]gærþi 46:2. *gs* [innan]gærþiz 62:22. *ds* gærþi 40:16. 40:16. [akær]gærþi 47:12. [akar]gærþi 47:14. [friþ]gerþi 63:10. garþi [läs gærþi] 64:10. *as* gærþi 40:15. 64:9.

gærþæ *v.* gärda, inhägna. *inf* gærþæ 45:21. 46:1. 48:5. 50:4. 50:6. gærþe 7:5. [vt]gærþæ 47:5. *3spi* gærþir 47:20. *3spk* gærþi 47:19. 50:8. 50:11.

Gæsini *nom. propr. ns* giæsini 69:11. 69:13.

gæstær *m.* främling, gäst. *ns* gæstær 8:6. *as* gest 8:8.

gætæ *v.* avla. *3spi* gætær 25:21. 25:21. 27:5. giatær 27:3. Jfr **gitæ.**

gæzlæ *f.* vård, förvar. *gs* gætslu 41:15. *ds* gætslu 41:18.

gømslæ *f.*, se **vangømslæ.**

gønom *prp.* genom. *prp. m. ack.* gønom 19:7. 62:2. *prp. abs.* gønom 62:20. gønum 19:3. *postp.* gønum 62:18.

gønom læghær *adj.* genomstungen. *nsm* gønum lægher 19:3.

Gøtland *n.*, se **Væstrægøtland, Østrægøtland.**

gøtær *m. pl.* götar. *gp* [aldra] gøtæ 16:9. 20:16. 52:7. [alþra]gøtæ 36:19. [aldra]gøtæ 37:14. [aldra]gøta 36:15. [øst]gøta 36:18. *dp* gøtom 37:2. *ap* gøtæ 55:8.

H.

-haf *n.*, se **munhaf**.

hakær 46:11, se **akær**.

halataghl 40:19, se **halætagl**.

hald bani *m.* dråpares medhjälpare, som vid dråpet hållit den dräpne. *as* hall bana 12:7. Jfr **halz bani**.

haldsbenð 10:11, se **halzbænd**.

haldæ *v. med dat. l. ack. l. med prp.* hålla; förrätta; iakttaga; kvarhålla. *inf* haldæ 3:9. 3:12. 20:13. 39:24. 47:14. 48:10. 56:8. halþæ 42:17. 45:4. halþa 45:2. *3spi* haldær 15:10. 31:16. 63:10. 66:18. *2sii* hælt 12:11. *3sii* hælt 68:9. *sup* haldit 67:7. 67:8.

half[t], se **haluær**.

half fæmti *num.* halvfemte, d. v. s. fyra och en halv. *dsf* halui fæmtu 12:19. *asf* haluæ fæmtu 12:17. *apf* half fæmtu 11:18.

halfgildi *n.* ersättning med halva värdet. halfgildi 40:3.

halfgærþi *n.* halvgärdning, fördelning av stängselkostnad på två grannar. *ns* halfgærþi 46:2.

half mark *f.* en halv mark. *ns* halfmark 41:13. *gs* half. mark 20:8. *as* half mark 8:10. 19:20. 40:13. 60:11. 62:7. half *mark* 18:3.

hali *m.* svans. *gs* hala[taghl] 40:19.

Halland *n. nom. propr. ds* hallandi 68:4.

hall bana 12:7, se **hald bani**.

halmbær *m.* halm. *ds* halmi 54:21.

hals *m.* hals. *ds* halsi 24:4.

halss bani 12:19, se **halz bani**.

halss bænd 12:20, se **halzbænd**.

halss ørum 31:10, se **halz ørær**.

haltæræ 5:1, se **altæri**.

haluær *adj.* halv. *nsf* half 12:5. 49:3. 49:9. *nsn* halft 69:4. 69:4. 69:6. 69:8. 70:1. 70:2. 70:5. 70:6. 70:8. 70:8. *dsf* halui 12:19. halvri 12:18. *dsn* halw 11:20. *asm* halvæn 9:2. 46:16. haluæn 9:2. 50:5. *asf* halvæ 12:4. haluæ 12:17. halua 12:17. *asn* halft 25:5. 25:5. 30:5. 65:3. 65:3. 70:9. 70:10. alt [läs hal(f)t] 22:7. Möjligen är alfs 26:12 att förstå som halfs. Jfr dock arfs Vgl II 136:7. Se ännu **half fæmti**, **halfgildi**, **halfgærþi**, **half mark**.

halz bani *m.* dråpares medhjälpare, som vid dråpet hållit den dräpne. *ns* halss bani 12:19. Jfr **hald bani**.

halzbænd *f.* det brott, som begås av en halz bani. Även = halz bani. *ds* halss bænd 12:20. *as* haldsbenð 10:11.

halz ørær *m. pl.* förvaringsgods. *dp* halss ørum 31:10.

halætagl *n.* tagel, hästsvans. *ap* halataghl 40:19.

hambær *m.* skepnad. *ds* ham 38:19. Jfr **trolz hambær**.

han *pers. pron. 3 pers.* han, hon. *nm* han 3:8. 3:16. 3:17. 5:16. 5:16. 6:7. 6:17. 6:19. 7:14. 7:16. 7:16. 7:17. 7:18. 7:20. 7:20. 8:5. 8:10. 8:13. 9:1. 9:2. 9:6. 9:10. 10:7. 10:8. 11:7. 11:8. 11:9. 11:11. 11:11. 11:14. 11:14. 12:15. 12:16. 12:17. 12:17. 12:18. 12:18. 13:2. 13:3. 13:8. 13:16. 13:16. 14:2. 14:14. 16:2. 16:10. 16:11. 17:5. 17:9. 17:12. 17:13. 17:14. 17:17. 18:22. 19:17. 19:18. 19:18. 19:20. 19:20. 19:21. 20:3. 20:8. 20:12. 20:19. 20:20. 21:2. 21:3. 21:4. 21:16. 22:16. 22:17. 22:18. 23:11. 25:17. 26:4. 26:20. 27:3. 27:4. 27:9. 27:9. 27:11. 27:11. 27:12. 27:13. 27:13. 27:19. 27:20. 27:20. 27:20. 27:21. 27:21. 27:21. 28:2. 28:5. 28:7. 28:7. 28:11. 28:11. 28:18. 29:8. 29:19. 29:20. 29:21. 30:1. 30:2. 30:5. 31:9. 31:12. 31:14. 31:16. 32:18. 32:19. 33:18. 34:5. 34:8. 34:10. 34:17. 34:18. 34:19. 35:21. 35:22. 36:2. 36:3. 36:4. 36:5. 36:8. 36:9. 36:10. 36:14. 36:15. 36:19. 37:1. 37:1. 37:2. 37:4. 37:8. 38:4. 38:6. 38:12. 38:24. 38:26. 39:2. 39:4. 39:5. 39:5. 39:6. 39:6. 39:6. 39:7. 39:9. 39:9. 39:10. 39:14. 39:16. 39:18. 39:23. 40:3. 40:5. 40:9. 41:3. 41:7. 41:9. 41:13. 41:17. 41:18. 41:18. 41:19. 42:7. 42:17. 42:18. 42:18. 42:18. 43:2. 43:4. 43:12. 43:13. 43:13. 43:18. 43:18. 44:1. 44:2. 44:2. 44:2. 44:3. 44:19. 45:2. 45:3. 45:7. 45:14. 46:3. 46:14. 46:15. 46:15. 46:18. 47:4. 47:5. 47:7. 47:7. 47:10. 47:13. 47:14. 47:15. 47:18. 47:19. 48:2. 48:12. 49:5. 49:8. 49:13. 49:16. 50:6. 50:9. 50:9. 50:9. 51:1. 51:2. 51:4. 51:6. 51:9. 52:12. 52:12. 52:14. 52:17. 53:13. 53:14. 53:17. 53:18. 54:14. 54:14. 54:22. 54:22. 54:23. 54:23. 54:26. 55:1. 55:3. 55:4. 55:12. 55:13. 55:13. 55:14. 55:16. 55:16. 55:17.

55:18. 55:18. 55:20. 55:20. 55:21. 56:4. 56:6. 56:7. 56:20. 57:1. 57:6. 57:7. 57:7. 57:13. 57:16. 57:17. 57:17. 57:18. 57:18. 57:19. 58:18. 58:19. 58:23. 59:1. 59:8. 59:9. 59:12. 59:17. 59:18. 59:23. 60:6. 60:18. 61:1. 61:2. 61:3. 61:7. 61:10. 61:11. 61:15. 61:15. 61:16. 62:1. 62:17. 62:21. 63:1. 63:12. 64:6. 64:7. 64:9. 64:11. 65:10. 65:14. 65:16. 66:7. 66:7. 66:15. 66:16. 66:17. 67:6. 67:7. 67:8. 67:8. hæn 28:8. 38:5. æn 14:10. an 31:15. 66:20. *nsf* hun 6:10. 6:10. 6:11. 10:10. 22:11. 23:13. 25:8. 25:9. 25:10. 25:10. 25:10. 25:11. 26:2. 26:11. 26:15. 30:5. 33:15. 33:21. 33:22. 33:22. 33:23. 34:9. 34:9. 44:11. 44:20. 50:15. 50:15. 50:15. hvn 6:9. 6:10. 29:7. 29:7. 33:13. 35:20. 55:9. hon 25:7. *gm* hans 3:17. 6:20. 7:22. 8:6. 9:1. 10:5. 10:8. 11:2. 11:8. 12:4. 13:11. 17:5. 17:9. 17:18. 18:10. 20:13. 20:15. 20:15. 21:5. 26:20. 27:12. 27:12. 27:14. 27:19. 27:19. 28:11. 29:1. 29:4. 29:4. 30:4. 30:7. 30:17. 31:2. 31:20. 32:2. 32:3. 32:3. 32:5. 32:9. 33:8. 33:18. 35:21. 39:4. 39:15. 41:7. 41:18. 47:7. 47:9. 48:12. 52:16. 53:18. 58:10. 58:15. 66:10. 66:13. 66:13. 66:16. 68:11. hanss 58:17. *gf* hænær 26:2. hænnær 27:2. 34:5. hænnar 29:8. *dm* hanum 4:15. 7:15. 8:9. 9:10. 10:6. 10:15. 11:12. 11:13. 12:11. 12:13. 14:2. 14:10. 14:17. 16:1. 17:8. 17:13. 18:23. 20:17. 24:1. 24:17. 28:7. 30:20. 31:5. 31:14. 32:6. 35:21. 36:6. 37:1. 37:8. 38:6. 38:16. 39:7. 39:8. 39:9. 39:14. 39:15. 40:5. 40:7. 42:17. 42:17. 43:11. 44:19. 45:2. 46:15. 47:5. 47:11. 47:13. 48:2. 48:4. 48:4. 52:14. 54:18. 55:12. 55:13. 55:14. 57:16. 58:10. 58:15. 59:17. 59:19. 61:14. 61:18. 62:1. 65:17. 66:16. 66:18. 67:5. *df* hænni 21:16. 27:6. 32:19. 33:21. 34:17. 34:19. hæne 33:7. hænnæ 21:17. hanni 34:2. 34:8. 34:16. *am* han 7:19. 8:10. 11:1. 11:9. 12:3. 12:15. 12:16. 13:16. 14:5. 14:12. 14:14. 14:15. 14:17. 14:18. 15:3. 15:8. 18:22. 21:6. 22:3. 22:16. 26:20. 27:20. 29:21. 31:13. 31:15. 31:16. 31:20. 32:8. 32:10. 35:10. 37:3. 37:9. 39:5. 39:6. 39:6. 45:16. 47:5. 48:3. 49:10. 50:20. 53:12. 53:14. 54:13. 54:25. 55:15. 56:4. 58:18. 59:8. 60:4. 60:5. 60:8. 60:18. 62:1. *af* hana 5:2. 22:11. 27:4. 27:4. 33:16. 34:6. 36:10. 42:19. hanæ 21:17. 22:12. 29:8. 29:9. 36:5. 38:19. han [läs hanæ] 29:9.

hand *f.* hand. *ds* hændi 42:7. 46:11. 58:2. hænde 42:6. hande 50:7. handi 54:4. *as* hand 17:23. 37:9. 42:7. 59:17. *gp* handa-[mælli] 31:13. handæ[værki] 40:12. handæ[uarkum] 39:25. *dp* handum 27:5. 33:2. 41:5. 47:10. 50:5. 53:20. 56:9. 56:17. 57:4. 57:5. 57:6. 57:15. 57:17. 58:6. 58:16. 59:3. 60:1. 60:2. *ap* hændær 10:15. 17:8. 23:6. 38:16. 39:14. hænder 12:13. hændær 14:10. héndær 20:17. handær 14:9. hanþær 54:7. hænþar 54:3. Jfr **handran, handsæliæ.**

handran *n.* rån, varvid något tages med våld ur en annans händer. *as* handran 38:26.

handsæliæ *v.* överlämna; anförtro. *ptc nsn* handsalt 30:2.

handæmælli *adv.* mellan händerna, i sina händer. handamælli 31:13.

handæværki *n.* gärning, som verkställes med händerna; vållande, ingripande; en av människohand uppförd inrättning. *as* handæværki 40:12. *dp* handæuarkum 39:25.

hangi *m.* hängning. *gs* hangæ 14:12. 53:14. *as* hangæ 55:10.

hapt *n.* band, boja. *dp* haptum 58:22.

har *n.* hår. *as* har 67:4. *ack* har 6:19. 18:8.

har 38:4. se 1. **hvar.**

harskip 24:3, se **hærskip.**

-haræþ 38:19, se **løsharæþær.**

hattær *m.* hatt. *as* hat 66:8.

hauæ *v.* hava; föra; hävda. *inf* hauæ 8:21. 9:2. 17:11. 20:19. 45:11. 57:15. 59:13. 66:7. 67:7. havæ 29:21. 30:5. 36:9. 45:12. 56:21. 64:11. hawæ 64:6. haua 21:2. 22:11. 38:21. 61:1. hava 27:19. 34:17. 37:8. 38:21. 38:22. havær [läs havæ] 57:5. *1spi* havir 34:15. *2spi* havir 55:24. *3spi* hauir 5:16. 6:16. 6:19. 7:15. 10:10. 11:13. 14:8. 29:7. 31:1. 45:13. 52:19. 53:20. 54:18. 55:23. 56:17. 56:19. 57:6. 57:15. 57:17. 58:6. 59:5. 59:7. 59:14. 60:1. 60:2. 60:6. 61:14. 66:19. *hau*ir 5:9. havir 9:16. 12:2. 24:16. 25:10. 28:5. 29:20. 30:1. 30:19. 31:13. 33:18. 33:19. 36:1. 41:7. 41:19. 43:4. 49:7. 49:14. 53:18. 55:6. 56:9. 56:13. 57:5. 58:2. 58:15. 58:16. huir [läs hauir] 25:11. *3ppi* havæ 52:9. hauæ 57:20. hava 37:5. 49:17. *3spk* haui 5:1. 8:10. 53:20. 65:8. havi 40:14. 67:8. *2sii* hafþi 38:11. *3sii* hafþi 30:21. *ptc nsf* havande 25:8. havandæ 25:7.

hel *adj.* hel, oskadd, i gott stånd. *nsm* hell 5:1. *nsn* helt 4:17. 69:3. *dsm* helum 62:22. *asn* helt 40:2. *npn* hel 5:2. 40:22.

helaghær *adj.* helig. *gsm* helaghæ 3:13. *dsm*

hælgha[þorsþagh] 46:2. *asm* hælgha [þorsdagh] 63:17.

hem *n.* hem, boning. *gs* hems 56:18. 57:11. Jfr även **Guþem** och **hem** *adv.* m. fl. nedanstående ord.

hem *adv.* hem. hem 10:12. 14:17. 31:4. 31:5. 34:2. 40:22. 47:15. 48:11. 50:19. 53:17. 64:14. hém 6:2. þem [läs hem] 12:8. 17:7. 20:16. 30:21. 31:9. Se även **hemfylgþ, hem giuæ, hemgæf, hemkynni, hemsokn.**

hema, se **hemæ.**

heman, se **hemæn.**

hemfylgþ *f.* hemföljd, gåva till dotter [eller son 30:19] vid hennes [hans] giftermål. *ns* hemfylgð 42:4. *as* hemfylghz 30:19. hemfylgh 26:2.

hem giuæ *v.* giva såsom hemgæf. *inf* þem giuæ [läs hem giuæ] 31:9.

hemgæf *f.* ägodelar, som av föräldrar givas åt barn (vanl. son) vid dess giftermål. *ns* hemgæf 42:3.

hemkynni *n. pl.* hemvist. *dp* hemkynnum 28:6. *gp* hemkynnæ 28:8.

hemsokn *f.* hemgång. *as* hemsokn 14:17.

hemæ *adv.* hemma. hemæ 28:16. 28:16. 30:13. 54:14. 55:13. 56:11. 60:4. hema 11:10. 59:14. Se även **hemæ fød[d]ær.**

hemæ fød[d]ær *adj.* [*ptc*] hemma född. *nsm* hemæ føder 58:17. *asn* hemæfot 57:8. 57:18. 58:2. 60:2.

hemæn *adv.* hemifrån. heman 28:7. 28:17.

hetæ *v.* kallas, heta. *inf* hetæ 19:13. 30:2. heta 13:2. *3spi* hetir 34:4. 37:14. 46:10. 50:10. 50:15. 51:1. 62:13. heter 54:16. *3ppi* hætæ 11:13. hete 38:24.

heþnæ *f.* hedendom, hednatiden. *ds* heþnu 49:5. 49:8.

hialpæ *v. med dat.* hjälpa. *inf* hialpæ 7:17. 7:18.

hin *pron.* den, den andre. *nsm* hin 3:16. 11:17. 16:12. 26:3. 26:3. 26:5. 28:16. 31:20. 39:8. 40:16. 41:7. 51:4. 55:5. 55:23. 56:12. 56:17. 56:19. 57:9. 57:15. 58:16. 58:18. 58:23. 59:5. 59:12. 59:13. 59:16. 60:6. 60:11. 60:18. 62:20. 62:21. 65:21. hinn 47:8. *gsm* hins 3:16. 60:15. *dsm* hinum 58:10. *asm* hin 32:18. 62:21. *asf* hina 26:1. *apn* hin 70:10. Se även **hingæt, hinnugh, hinvagh.**

hindradaghær *m.* dagen efter giftarkvällen. *gs* hindrada[g]x. se

hindradaxgæf *f.* morgongåva. *ns* hindradaxgæf 33:11. 33:12. hindradax gæf 33:13. 33:15. *ds* hindradax gæf 22:7. 35:21. hindradagx gief 32:9. *as* hindradaxgæf 26:7.

hingæt *adv.* hit. hingæt 36:15.

hinnæ *f.* [hjärn]hinna. *as* hinnu 19:5.

hinnugh *adv.* åt det hållet, dit. hinnugh 16:8.

hinvagh *prp. med gen.* på andra sidan om. hinvagh 58:3.

hion *n. pl.* tjänstehjon; husfolk; fästefolk; äkta makar. *as* hion 41:4. *np* hion 29:11. 29:15. 44:10. 55:24. *gp* hiona 8:1. hionæ 34:13. *ap* hion 44:8.

hirþi *m.* herde. *oblik* hirþæ 63:11.

hirþingi *m.* herde. *ns* hirþingi 40:4. 66:8. hirþinge 40:2. *ds* hirþingiæ 66:6.

hittæ *v.* hitta, finna; träffa; råka. *inf* hittæ 32:18. *3spi* hittir 54:20. 55:5. 56:6. 56:17. 58:22. 59:12. 63:7. 65:2. 65:7. 65:9. *3spip* hittis 45:21. 46:1. *1sii* hitti 59:2. *3sii* hitti 65:3.

hiul *n.* hjul. *as* [mylno]hivl 16:16. hiul 62:12.

ho, se **holagh.**

hof fæ *n.* kreatur med hovar. *ack* hof fæ 60:21.

holagh *n.* träverket, på vilket vattenrännan i en kvarn vilar. *ns* holagh 52:5.

hold *n.* hull, kött. *as* hold 40:3.

holdær *adj.* huld, nådig. *asm* hollæn 59:2. *npn* hol 11:1. holl 20:3. hull 10:16. 12:10. *apn* holl 7:2. 12:13. 36:4. 36:6. 36:10. 38:7. 39:15. 39:16. 40:8. 43:2. 43:5. 45:9. 49:1. 49:7. 60:3. hol 17:9. 40:10. hull 11:7. 34:14.

holmbær *m.* holme, se **Danæ holmbær** och

holmskøp 48:3, måhända skriftfel, se

holmstopt *f.* nybygge, anlagt på byns betesmark. *as* holmskop [läs holmstopt?] 48:3.

Holæsior *m. nom. propr. komp.* holæsio [bo] 70:5.

hor *n.* hor. *as* hor 33:19. *komp.* hor[barn] 26:19. hor[tutu] 38:20.

horbarn *n.* oäkta barn. *ns* horbarn 26:19.

hornfæ *n.* hornkreatur. *ack* hornfæ 60:21.

horo *adv.* huru. horo 69:1. 69:2. huru 50:14. 51:8. Jfr **husu.**

hors *n.* sto; hästkreatur. *ns* hors 39:22. *as*

MARINE BIOLOGICAL LABORATORY

hors 39:13. 40:14. 41:13. *np* [stoþ] hors 29:13. *ack* horss 60:21.

hortutæ *f.* horkona. *as* hortutu 38:20.

hos *prp.* hos. *m. dat.* hos 15:5. 33:18. 34:21. *prp. abs.* hos 28:20. 34:2. 66:8. hoss 26:21.

houoþ *n.* huvud. *ds* høfþi 18:7. 23:12. 24:4. hosþi [läs høfþi] 18:9. *as* hovoþ 6:7. 15:12. 66:9. hovod 6:5. 6:8. houod 19:5. *komp.* houod [syndir] 4:8. houod[tiundæ] 4:7. houod[tiundæ] 4:5. hovod[tiunda]þo] 4:4.

houoþsynd *f.* synd, för vilken man skulle undergå offentligt skriftermål. *ap* houod syndir 4:8.

houoþtiundi *m.* huvudtionde, tionde av lösegendom. *as* houodtiundæ 4:7.

houoþtiundæ *v.* erlägga huvudtionde. *inf* houodtiundæ 4:5. *3pii* hovodtiundaþo 4:4.

houær *m.* hov. Se **hof fæ.**

1. **h[v]ar** *pron. interr.* vem, vad; vem som; *pron. indef.* vem som helst, envar [66:21]. *nm* hvar 38:12. 39:23. har 38:4. *dm* huem[ledær] 66:21. *dn* hvi 55:17. *an* hvat 28:17. *an? nn?* hvat 5:13. Jfr **hvat** *konj.*

2. **hvar** *pron. interr.* vilken [37:7]; *pron. indef.* varje; vilken som helst som [33:12. 66:18]. *nsm* huar 11:19. 16:4. hvar 13:15. 18:18. 51:1. 66:18. *dsm* huarium 12:9. hvarium 48:15. *dsf* hvarri 43:8. 49:5. *asm* huarn 33:12. 37:7. huærn 11:14. hvænn 11:5. hvan 38:6. 38:14. han 7:8. *asf* huaria 8:6. huæria 11:4. huariæ 64:3. huærriæ 26:21. *asn* huart 8:1. 39:22. 62:12. Se även **enhvar, hvarin.**

3. **hvar** *pron. indef.* vardera av tvenne. *nsm* hvar 27:2. 28:13. 35:18. 49:6. 50:11. huar 28:10. 46:16. 49:13. 52:8. *nsn* huart 30:8. hwært 70:9. *dsn* hvaru 50:16. Jfr **hvarghi.**

hvardax klæþi *n. pl.* vardagskläder. *dp* hvarþax clæþum 33:23.

hvarghi *pron. indef.* ingendera av två. *nsm* hvarghi 28:13. 28:14. 28:15. 28:18. hvarghin 46:3. *dsm* hvarghum 49:13. Jfr **hvarti ... ællær** *konj.*

hvarghi[n] *adv.* ingenstädes; på intet sätt. huarghi 56:14. 59:6. 60:8. hvarghin 54:5. 54:22. hvarhhin 19:8.

hvarin *pron. indef.* envar. *nsf* huarin 24:18.

hvarti ... ællær *konj.* varken ... eller. huarti ... allær 14:3. huarti ... ællær 21:20. hvarti ... ællær 20:2. hvarti ... allær 64:5. hwærtti ... ællær 41:16. hvarti ... ællær ... ællær 56:2.

hvass *adj.* vass, skarp. *dsf* huassi 67:6.

hvat [hældær] ... ællær *konj.* huruvida ... eller; vare sig att ... eller att. hvat hældr ... ællær 17:4. hvat ... hældær ... ællær 26:5. hvat ... hældér ... ællær ... ællær 43:19. hvat ... hældæ ... ællær 52:6. huat ... hælþér ... allær 21:17. hvat ... ællær 43:15. hvat ... allær 30:9. huat ... ællær 33:22. hvæt hældær ... allær 40:5.

hvemleþær *adj.* den för alla förhatlige = djävulen. *nsm* huemledær 66:21.

hug *n.* hugg, [hals]huggning. *gs* vgs 14:12. hogs 53:14. *as* [uaþæ] hug 21:20. [skoghær] hug 62:1. hug 55:10.

huggæ *v.* hugga, slå. *inf* huggæ 65:8. 67:6. guggæ [läs huggæ] 64:15. *3spi* huggær 16:21. 18:1. 24:2. 37:19. 61:10. 61:11. huggær 18:6. 18:8. 18:11. huggér 18:5. hugger 23:6. huggar 17:23. huggir 61:12. hoggær 23:12. *3spk* huggi 62:3. *ptc nsm* huggin 19:5. *apn* huggin 62:16. 66:2.

hughær *m.* håg, sinne. *ns* hughær 21:18. 33:22.

hvi *adv. interr.* varför. hvi 55:17. Jfr **1. hvar** *pron. interr.*

hvilikin *pron. interr.* vilken, hurudan. *asf* huilkæ 35:10.

hvitær *adj.* vit. *nsm* hvitæ 68:6, se

Hviti sten *m. nom. propr. ns* hvitæ sten 68:6.

huldær *adj.*, se **holdær.**

hun se **han.**

hundær *m.* hund. *ns* hundær 16:22. 67:7. hundær 20:7. *oblik* hund 63:11.

huru, se **horo.**

hus *n.* hus, byggnad. *ns* [not]hus 54:16. [vt]hus 54:16. [vtuistær] hvs 55:23. *gs* hus 56:18. 57:11. *ds* husi 28:10. 54:5. *as* hus 37:19. 46:7. *np* hus 54:16. [inuistar] hus 54:16. *dp* hvsum 54:20. husum 60:4. *ap* hus 46:10. 54:17. [inuistær] hus 54:15.

husa, se **husæ.**

huskonæ *f.* trälinna; träls hustru. *ns* huskonæ 67:9. *ds* huskono 33:18. *as* huskono 33:16.

husl *n.* nattvarden. *ds* husli 28:11. *as* husl 7:12. 7:13. huls 7:11. 8:3.

huslæ *v. med ack.* giva nattvarden. *inf* huslæ 7:11. 7:12. 64:12. husla 8:8.

huspreæ *f.* husmoder, bondes hustru. *ns* husprea 55:6. hvsprea 55:6. huspreæ 28:4. 30:4. *as* hvspreo 55:7. hospreo 55:8.

husu *adv. interr.* huru. husu 3:10. Jfr **horo**.

husæ *v.* bygga hus. *3spi* husær 47:11. 47:17.

huþ *f.* hud. *as* hvþ 40:3.

huþstrykæ *v.* hudstryka. *ptc nsf* hudstrukin 67:9.

hvælpær *m.* valp. *as* [bykkiu]huælp 38:4.

hyliæ *v.* hölja, täcka. *ptc nsn* hult 54:21.

hyllæ *v.* göra huld. *inf* hylla 11:5.

hyrnustokkær *m.* hörnstock, husknut. *ds* hyrnustokkæ 14:18.

hyrsæ *f.* sto. *ns* hyrsæ 59:11.

hægnæ *v.* inhägna; skydda, förvara. *inf* hægnæ 20:19. hégnæ 50:8. *sup* hægnæt 25:11.

hæl *f.* död. *ns* hæl 21:18. 33:22.

hæl *m.* häl. *as* hæl 28:5.

hældæ *f.* hälla, ett redskap som man binder vid benet på ett kreatur för att hindra det att flöja. *ns* hældæ 63:13.

hældær *adv. kompar.* hellre [18:22], mera [67:9], þy hældær därför [9:14. 44:16]. hvat hældær ... ællær, se föregående sida. hældær 9:14. 18:22. 26:5. 40:5. 44:16. hældér 43:19. hælþér 21:18. hældæ 52:6. hældr 17:4. halldær 67:9.

hælfningær *m.* hälft. *gs* hælfnings 33:15.

hælghi *n.* fred, trygghet. *ns* [man]hælghi 20:15. *gs* hælghis [bot] 12:21.

hælghis bot *f.* böter för brott mot allmän fred och säkerhet. *as* hælghis bot 12:21.

hælghi þorsdaghær *m.* Kristihimmelsfärdsdag. *ds* hælghaþorsþagh 46:2. *as* hælgha þorsdagh 63:17.

hælræþi *n.* råd, ord eller gärningar, genom vilka man indirekte framkallar någons död. *dp* hælræþum 12:16.

hæmnæ *v. med gen.* hämnas. *3spi* hæmnir 23:4. 23:4.

hæn, se **han**.

hændæ *v.* gripa [65:6]; angripa [3:11]; afhændæ avhända. *3spi* hændir 3:11. 65:6. *ptc nsf* [af]hænd 45:10.

hængiæ *v.* hänga. *inf* hængiæ 53:9. *3spi* hængir 6:5. *3spk* hænge 53:7.

hæptæ *v.* fasthålla, kvarhålla. *3spi* næptir [läs hæptir] 35:16.

hær *adv.* här. hær 47:15. 48:13. 56:14. 59:7. 60:8. 69:2. 70:3. her 3:3.

hæri *m.* hare. *as* hæræ 65:5.

hæriæ *v.* anfalla med krig, härja, plundra, våldföra sig på. *3spi* hæriær 23:8. 24:4.

hærlænskær *adj.* inom landskapet född eller boende. *nsm* hærlænskær 17:20. 17:21. *asm* hærlænskan 13:12.

hærskip *n.* krigsskepp, sjörövarfartyg. *as* harskip 24:3.

hæræþ *n.* härad. *ns* hæræd 7:7. 12:21. 50:2. hæræþ 16:13. 49:17. hæræþ 17:13. haræþ 21:1. 22:9. [als]hæræþ 69:10. 69:11. [as]hæræþ 69:7. [asu]hæræþ 70:1. 70:3. [barcna]hæræþ 69:10. 69:10. [biarkæ]hæræþ 70:5. [floðnæ]hæræþ 70:5. [frokins]hæræd 69:6. [frokins]hæræþ 69:6. [guðems] haræd 69:5. [guðems] hæræd 69:7. [kinda] hareð 69:4. [colans]hæræþ 69:15. [colands]hæræþ 69:15. [laskæ]hæræþ 69:10. 69:11. [skanungs]hæræþ 70:1. [ualla] haræþ 69:5. [valla] haræd 69:4. [vartoptæ] hæræþ 70:8. [vilskæ]hæræd 69:7. [viniæ]hæræþ 70:6. [vistæ]hæræþ 70:1. [uista]hæræþ 70:3. [viðun]hæræþ 69:13. [viððun]hæræþ 69:12. [væbo]hæræþ 70:7. *gs* hæræz 59:9. 61:13. haraz 59:8. *ds* hæræþi 14:3. 22:3. hæreþe 5:5. hæraþi 11:12. *as* hæræd 50:2. hæræþ 17:12. hæræþ 49:20. 55:8. [viðun]hæræþ 69:14. *oblik* [as]hæræþ 69:9. [uilskæ]hæræz 69:8. *np* hæræz 49:20. Se även **hæræzhofþingi** och **hæræznæmd**.

hæræzhofþingi *m.* häradshövding. *ns* hæræþshofþingi 22:2. *ns?* hærasshofþingæ 15:8. *ds* hæraðs hyfþingæ 11:11. hæræszhofþingæ 55:16. hæraszhofþingæ 54:26.

hæræznæmd *f.* häradsnämnd. *ns* hæraszнæmd 22:11. *ds* hæræssnæmd 22:17. hæræræs næmd 29:7. hæræsz namd 27:21.

hæskapær *m.* familj, äktenskap, hus. *ds* hæskæp 26:9. 60:4. hæskap 66:20.

hæstær *m.* hingst, häst. *ns* hestær 64:2. *as* hæst 40:13. 40:18. 41:9. 41:12. 53:3. 56:9. 59:8. 62:5. 63:8. 64:10.

hættæ *v.* äventyra, våga. *med prp.* viþ[ær] *inf* hetta 4:10. *3spk* hætti 6:17. 31:17. 66:6. 66:20.

hø *n.* hö. *as* hø 51:6. 65:20. 65:22.

høfþingi, se **hæræzhøfþingi**.

høghæ byr *m.* by som bebotts från heden tid. *ns* høghæ byr 49:5.

høkær *m.* hök [eller falk?] *ap* høkæ 65:9.

høringiær *m. pl.* åhörare, vittnen, som på sægnærþing skulle intyga, att målsäganden på endaghi fullgjort sin bevisning mot den anklagade. *np* hørængiær 20:18.

høræ *v.* höra. *inf* høræ 39:5.

I.

i *prp. med dat. l. ack.* grundbetydelse: i. *m. dat.* i 3:4. 4:2. 5:12. 6:5. 6:15. 6:18. 8:21. 9:6. 10:10. 10:15. 11:3. 11:10. 13:12. 15:5. 15:15. 16:4. 21:16. 21:17. 22:15. 22:15. 23:2. 23:3. 23:9. 23:11. 23:11. 23:14. 24:1. 25:7. 25:7. 25:12. 26:9. 26:11. 26:11. 27:11. 28:4. 28:5. 28:5. 28:8. 28:10. 28:12. 28:12. 28:13. 28:20. 29:13. 30:6. 30:8. 30:13. 31:1. 31:7. 33:16. 33:23. 35:9. 35:21. 36:10. 38:19. 39:1. 40:4. 40:17. 41:5. 41:7. 42:10. 42:20. 43:8. 43:16. 44:16. 45:14. 46:7. 47:12. 47:19. 48:10. 48:13. 48:16. 49:4. 49:5. 49:8. 49:12. 50:12. 50:14. 50:14. 51:1. 51:12. 52:1. 52:10. 52:18. 53:20. 54:2. 54:4. 54:20. 55:4. 55:5. 56:9. 56:17. 57:4. 57:5. 57:6. 57:15. 57:17. 58:2. 58:3. 58:4. 58:5. 58:12. 58:13. 58:16. 58:17. 58:22. 59:3. 60:1. 60:2. 60:4. 60:5. 60:23. 61:17. 62:16. 63:10. 64:5. 64:5. 64:10. 65:8. 65:13. 66:2. 66:8. 67:12. 67:12. 68:5. 68:6. 68:10. 68:10. 70:4. *m. ack.* i 3:12. 3:13. 4:8. 6:5. 6:6. 6:8. 6:19. 7:17. 8:12. 8:17. 9:13. 11:14. 13:11. 15:12. 16:17. 19:5. 20:12. 21:3. 22:8. 25:5. 26:18. 27:9. 27:10. 29:11. 33:8. 35:18. 36:15. 37:1. 37:8. 37:9. 37:9. 38:6. 38:14. 40:12. 40:12. 40:15. 42:7. 43:18. 44:2. 44:5. 46:6. 46:16. 46:16. 48:3. 48:13. 48:13. 49:13. 49:15. 52:17. 54:3. 54:7. 54:12. 56:8. 59:23. 60:5. 61:13. 63:8. 63:13. 63:13. 64:9. 64:11. 68:7. 69:8. y [felskr. för i] 46:16. *prp. abs.* i 8:12. 19:4. 19:7. 22:15. 29:20. 43:3. 43:7. 49:9. 51:5. 54:10. 56:12. 58:18. 60:8. 61:1. [wær]þi 44:6. *postp.* i 49:13. 49:16. 58:15. *komp.* i [fol] 59:11. 59:11. i[stæd] 68:10.

ia *affirm.* ja. ia 27:17.

iak *pers. pron. 1 pers.* jag. *nom* iak 10:13. 10:17. 11:2. 12:14. 17:10. 20:4. 20:5. 34:15. 34:16. 36:5. 38:5. 38:9. 38:10. 38:12. 38:13. 38:14. 38:18. 39:15. 40:8. 40:11. 42:21. 43:5. 43:6. 54:6. 54:7. 54:7. 54:8. 56:2. 56:3. 56:14. 56:14. 59:2. 59:3. 59:5. 59:6. 59:7. 60:3. 60:5. 60:8. 60:8. 60:19. 60:20. 65:5. 65:5. 65:22. 65:22. 66:14. 66:15. iac 12:11. 38:16. 43:2. 43:3. 56:12. iæk 59:3. iæc 20:4. at [läs ac = a ec] 58:17. *dat* mær 10:16. 10:17. 12:10. 20:3. 20:4. 39:17. 56:14. 60:7. 60:21. 66:1. mæær 59:6. mæ 40:11. *as* mik 38:5. 38:8. 38:13.

iamgildær *adj.* likvärdig. *nsm* iamgildær 17:20.

iamlangædaghær *m.* årsdag. *as* iamlangadægh 27:12.

iamlangi *m.* årsdag. *gs* iamlangæ 18:12. 22:17. 28:3. 29:1. *ds* iamlangæ 25:19. *as* iamlangæ 27:13.

iammarghær *adj.* lika mycken: *apf* iammarghar 32:4. *apn* iammargh 49:17. 52:9.

iammykit *adv.* lika mycket. iammykit 15:16. 30:14.

iamn *adj.* jämn, lika, enahanda. *asf* iamnæ 49:8. iamna 47:19.

iamnskyldær *adj.* jämskyld, lika nära besläktad. *npm* iamnskyldir 25:5. iamnskildir 11:20.

iamnærvi *adj. indekl.* lika arvsberättigad. *npn* iamnærvi 25:2. 25:3. 25:4. iamnærve 25:3.

iamnæþær *m.* likhet, jämställdhet. *gs* iamnæþér 20:3.

iamriuær *adj.* lika ymnig. *nsn* iamrift 38:19.

iarþeghændi *m.* jordägare. *ns?* iardeghendi 6:6. *np* iarþeghændi 49:6. iorþærghændi [läs iorþæghændi] 49:4.

iaþur, se **iæþur**.

i fol *adj.* dräktig med föl. *nsf* i fol 59:11. 59:11.

i gen, se **gen**.

i hændær *prp. med dat.* i händerna på. i hæn|þar 54:3. i han|þær 54:7.

ik[k]i *negation.* icke. iki 6:10. 27:19. 28:4. 29:12. 29:20. 30:16. 31:4. 31:8. 41:13. 45:16. 56:15. 58:19. 59:7. 60:6. ikki 19:18. 19:19. 27:14. 27:16. Se även **ængin**.

ik[k]i vættæ *pron. indef.* alldeles ingenting. *asn* iki vætæ 43:7. ikki vættæ 43:3. Jfr **ængin** och **vættær**.

illæ *v.* klandra. *3spi* illir 58:2. 58:14. 61:1. *3spip* illiz 42:11. 42:12. 42:12. 42:19. 43:3. *3spk* illi 58:10. *ptc dsn* [v] iltu 43:1. 43:3. 43:6.

i mælli, i mællin, i mællum, se **mælli**.

in *adv.* in. in 23:10. 27:11. Se ännu **in gangæ, in haldæ, in læggiæ, inlændær, intakæ** *f.*, **in takæ** *v.*, **invistær hus**.

-in *best. art. nsm* [bondi]n 54:24. [lekæri]n 67:5. [saksokæ]n 22:8. [þridiung]in 69:9. *nsf* [ætt]in 11:16. 11:22. *gsm* [andæ]s [läs andæns] 3:13. [pavæ]ns 35:9. [præst]ins 9:8. *dsm* [pava]num 35:9. *dsf* [næmd]inni 33:20. *dsn* [bo]no 26:3. *asm* [banæ]n 16:6. [fæmtung]in 69:6. 69:8. 69:12. 69:13. [saksokæ]n 13:17. [skaþæ]n 62:19. [svnnudagh]in 35:15. [þridiung]in 69:5. [driðiung]*in* 70:3. [man]in 22:18. [saksochende]n 7:15. *asf* [quighu]na 67:6. [sak]inæ 13:14. [skyldþ]inæ 39:11. *asn* [vih]it 6:18. *npn* [vtland]in 69:15. [vt land]in 70:1. *gpn* [rikiæ]nnæ 68:4. ?arwumn? 32:4.

in gangæ *v.* gå in. *inf* ingangæ 54:18. 54:20. *ptc nsn* in gangit 5:5.

ingin, se **ængin**.

in haldæ *v.* iakttaga, infinna sig på [sjudygnsstämma]. *inf* in haldæ 47:13.

in læggiæ *v.* inlämna, lämna i förvar. *3spi* lægger . . . in 41:15. *ptc nsn* inlaght 30:16.

inlændær *adj.* (*ptc.*) inkommen i landskapet. *nsm* inlændær 36:19.

inni *adv.* inne. inni 8:5. 8:5. 28:14. 54:20. inni [brænþær] 35:25.

intakæ *f.* inhägnad. *as* intaku 48:4. 48:8.

in takæ *v.* inhägna [mark]; taga hand om, lägga beslag på [kreatur] 63:14. *inf* intakæ 50:9. in . . . takæ 50:5. takæ in 50:4. *3ppi* [t]akæ . . . in 52:13. *ptc nsm* intakin 63:14. *nsn* in . . . takit 48:9.

invistær hus *n.* hus eller rum, i vilket människor bo l. vanligen vistas. *np* inuistar hus 54:16. *ap* inuistær hus 54:15. Jfr **vthus, vtvistærhus**.

innæ *v.* fullgöra, avsluta, erlägga. *3sii* inti 21:5. *ptc nsf* int 32:5. *npf* intær 33:2.

innæn *prp.* innanför; inom [i fråga om tid eller rum]. *m. gen.* innan 8:9. 13:5. 59:9. 60:11. innæn 17:20. 44:19. 49:14. 57:16. *m. ack.* innan 22:17. innæn 48:2. Se ännu

innængærþiz *adv.* innanför gärdsgård. innangærþiz 62:22.

iorþ *f.* jord; mark; fast egendom. *ns* iorþ 31:6. 42:19. 43:4. 44:9. 44:10. 44:20. 50:15. iord 49:1. *gs* iordþær 42:1. iorþær 42:3. iorþæ 44:6. iorð 30:5. *ds* iorþo 30:4. 44:6. 52:15. iorþv 31:1. iorþ 46:7. 47:17. iord 23:8. *as* iorþ 31:4. 42:10. 42:12. 42:14. 42:15. 42:21. 43:3. 43:5. 43:10. 43:11. 43:12. 43:17. 43:17. 43:18. 43:18. 44:2. 44:5. 44:5. 44:18. 44:19. 46:6. 47:12. 48:6. 48:10. 48:13. 52:19. iord 26:10. 31:4. 33:1. 42:6. 44:3. 52:18. *oblik* iorþ 48:16. Se även **iarþeghændi**.

iorþæghændi, se **iarþeghændi**.

istæþ *n.* stigbygel. *ds* istæd 68:10.

iuir *prp. med dat. l. ack.* över. *m. ack.* iuir 23:8. 46:15. 46:18. 47:14. 62:11. ivir 62:11. *m. dat.* iuir 8:12. *abs.* iuir 22:18. 36:2. 52:12.

iuirløs *adj.* utan överplagg eller kappa. *npm* iuirløsir 54:19.

Iunæbækkær *m. nom. propr. gs* iunæbækær 36:18.

Iutland *n. nom. propr. ds* iutlandi 68:2. 68:3.

iæþur *m.* bräm, kant. *ds* [gras]iæþri 47:18.

K, C, Q.

Kakaldi *m. personnamn. ns* cakaldi [l. takaldi?] 67:14.

Kakind *f. nom. propr. ns* kakind 69:4. cakin 69:5.

kalkær *m.* nattvardskalk. *ap* calka 4:14.

kallæ *v.* kalla, benämna; tillkalla; påstå; åberopa sig på (i); göra anspråk på (til). *inf* kallæ 3:7. 39:4. 49:14. 54:11. 54:13. 60:18. *2spi* kallar 12:15. *3spi* kallær 7:19. 16:3. 21:20. 22:16. 29:3. 29:21. 31:8. 31:9. 38:4. 38:10. 38:20. 39:8. 43:17. 45:11. 45:12. 49:13. 49:16. 52:8. 53:19. 55:15. 57:4. 57:15. 59:17. 59:22. 61:14. 63:2. kaller 5:15. kallar 34:16. 38:19. 38:21. 48:3. 48:18. 50:18. 55:18. kællær 57:5. *3spip* kallæs 44:9. 45:11. *3spi refl.* kallæss 25:7. 36:8. *3ppi* kallæ 19:5. 48:19. 53:23. kalla 7:1. 32:8. *3spk* kalli 31:16. *2sii* kallæþe 38:5. 38:13. kallaþe 38:8. *ptc nsm* kallaþær 55:20.

kambær *m.* takkam, takås. *ns* kamber 5:1.

kapæ *f.* kapuschong. *as* kapu 66:9.

kar *n.* kärl, kista, lår. *ds* kari 55:5.

karl *m.* karl, man. *ns* [staf]karl 8:8. *np* [bo]carlær 3:5. Se även

kårmaþær *m.* karl, man. *ns* karmaþar 43:15. *gs* karmans 19:12.

kastæ *v.* kasta. *inf* kastæ 9:14. *3spi* kastér 47:7.

Kind *f. nom. propr. ns* kind 70:8.

Kindæ hæræþ *n. nom. propr. ns* kinda hareð 69:3.

Kinnæ sten *m. nom. propr. ns* kinnæ sten 68:5.

kirkiu bol *n.* prästgård. *ds* kirkiu bole 3:8.

kirkiu byr *m.* kyrkoby. *ds* kirkiu by 9:11.

kirkiudroten *m.* kyrkvärd. *ns* kirkiudroten 6:6.

kirkiu dyr *pl. t.* kyrkdörr. *ap* kirkiu dyr 3:8.

kirkiugarþær *m.* gärdsgård omkring kyrkogården; kyrkogård. *ns* kiurkiugarþær 7:8. kirkiugardær 7:6. kirkiugærþér 9:14. kirkiugærþær 45:21. *ds* kyrkiugarþi 6:18. kirkiugarþi 9:7. kyrkiugardhi 6:15. kirkiugærði 9:14. *as* kyrkiu gard 3:13. kirkiu gard 7:5. kirkiugard 9:13. kyrkiu gærd 4:13. kyrkiu gærð 4:12.

kirkiu rættær *m.* kyrkorätt. *ds* kyrkiu ræt 4:1.

kirkiæ *f.* kyrka; församling. *ns* kyrkia 4:2. 4:17. 5:4. 5:6. 5:9. kirkya 5:11. kiurkiæ 8:16. 49:9. kiurkia 8:17. kikya 5:1. *gs* kirkiu 3:6. 3:7. 9:11. 46:17. kyrkiu 3:11. *ds* kirkiu 5:12. 23:2. kyrkiu 4:2. 6:5. kiurkiu 9:7. 9:16. 21:17. kyrky 5:5. kiurky 53:16. *as* kirkiu 9:9. 37:9. [mariu] kirkiu 70:4. kyrkiu 4:5. Se även **kirkiu bol, kirkiu byr, kirkiudroten, kirkiu dyr, kirkiugarþær, kirkiu rættær.**

kistæ *f.* kista. *ds* kistu 55:6.

kiursgæf 20:8, se **lækirsgæf.**

kiægglu 58:4, se **Kæg[g]læ.**

klandæ *v.* klandra, väcka tvist om. *2spi* klandær 65:5. *3spi* klandær 61:14. *sup* [lagk].-klandæt 66:19.

klaui *m.* klave. *ns* klavi 41:10. klaui 64:18.

klerkær, se **klærkær.**

klockæ *f.* kyrkklocka. *ns* klockæ 6:6. 6:8. klocka 6:5. *as* kloccho 6:9. *ap* klokchor 4:13.

klockæri *m.* klockare. *ds* klocchæræ 6:8.

klöstær *n.* kloster. *ns* kloster 27:11. *ds* klostré 27:11. *as* klostær 27:9.

klærkær *m.* klerk. *np* klerkar 3:17.

klæþi *n.* kläde, *pl.* kläder. *dp* [hvarþax] clæþum 33:23. klæþum 60:5. *ack.* klæþi 35:19. 60:22. 60:23.

kløf *f.* klöv. Se

kløftroþ *n.* trampning av kreaturens klövar. gæræ kloftroþ åstadkomma dylik nedtrampning. *as* kloftroþ 47:14.

kniuær *m.* kniv. *ds* knivi 24:1. *as* knif 24:1.

knæ *n.* knä. *ds* knæ 10:10. 28:5. *ap* knæ 54:20.

ko *f.* ko. *ds* ko 38:20. *as* ko 34:9. 38:15. 40:14. 41:9. 62:6.

Kolanzhæræþ *n. nom. propr.* colandshæræþ 69:15. colanshæræþ 69:14.

koldær *m.* kull, barn av samma gifte; släktingar på fädernet eller mödernet i motsats till varandra. *ns* koldær 26:3. 26:4. 26:10. kolder 26:5. kolder 11:21. koldr 11:21. *ds* coll 24:17. *dp* kollum 25:4. *ap* collæ 24:16.

komæ *v.* komma. *inf* coma 3:11. *3spi* kombær 8:19. 15:12. 28:7. 37:1. 38:17. 42:12. 43:13. 56:21. 58:23. 65:14. 66:17. kumbær 38:16. 57:17. 57:18. comber 9:13. 42:9. combær 43:12. cumbær 51:4. *3ppi* komæ 29:11. 33:3. 44:10. kumæ 35:20. 64:11. *3spk* kome 33:8. *3ppk* kumi 58:1. *3sii* kum 10:16. 19:4. 56:2. kumbær [läs kum] 10:14. kom 19:7. 48:12. 55:23. com 19:4. 19:8. *3pii* komo 30:9. *ptc nsm* komen 29:1. [ful]komen 37:10.

konongsgarþær *m.* kungsgård. *gs* konongsgarz 53:21.

konong[s]riki *n.* konungarike. *gs* konongsrikis 13:5. konongrikiss 17:20. konongrikiz 32:13.

konongær *m.* konung. *ns* konongær 12:19. 32:13. 37:13. kononger 13:7. konong*ær* 29:1. 29:4. 32:14. 32:15. 37:7. 37:8. k*onongær* 12:21. 18:17. 21:2. 22:9. 29:3. 33:7. 37:4. 37:19. 38:1. conong*ær* 67:12. 68:8. 68:8. 68:9. 68:9. 68:10. *gs* konungs 37:3. conongsz 68:10. conong*s* 67:11. konongs[rikis] 13:5. konongs[garz] 53:21. *ds* kononge 44:13. k*ononge* 13:14. 14:3. 59:20. konogge 5:5. gonungæ 53:16. konongær [*felskr.*] 21:9. conong*e* 62:19. *as* konong 17:13. 36:14. k*onong* 35:23. gonong 55:1. *np* konongær 3:4.

konæ *f.* kvinna, hustru. *ns* kona 10:10. 13:8. 19:12. 22:11. 25:11. 25:12. 26:9. 27:1. 29:6. 30:6. 32:3. 35:4. 43:19. konæ 22:6. 25:7. 26:1. 26:5. 26:9. 26:11. 33:19. 43:14. 43:16. 44:5. 55:9. 60:7. [fæsti] konæ 33:6. [hus]konæ 67:9. *gs* kono 19:11. 26:18. 29:16. 32:13. 32:18. 34:10. 35:25. [aþal](-)kono(-)[barn] 27:3. 27:5. 31:19. 34:3. [aþal]kono [*son*] 27:2. *ds* kono 15:5. 26:18. 32:9. 33:20. 34:17. 38:18. 38:20. 43:16. 63:5. [hus]kono 33:18. *as* kono 7:22. 21:16. 23:13. 26:20. 27:3. 27:5. 33:11. 34:6. 34:8. 34:17. 35:1. 35:1. 35:2. 35:2. 38:20. 38:21. 55:9. [aþal]-kono 25:21. [fæsti](-)kono 35:16. 35:22. 35:24. [hus]kono 33:16.

koppofundær *m.* fynd av bistock. *as* koppo fund 65:2. koppofund 65:8. 65:8.

korn *n.* säd; sädesslag. *as* korn 64:2. *komp.* korn[skyæmmæ] 54:15.

kornskæmmæ *f.* kornbod, sädesmagasin. *ns* kornskyæmmæ 54:15.

kostær *m.* gods. *np* kostær 41:17.

krakæ *v.* förse med takresning l. annan dylik ställning med påspikade 'krakar'. *inf* crakæ 70:4.

kring vm *adv.* runt omkring. kring vm 47:12. Jfr **vm kring.**

Kristær *m.* Kristus. *ns* krister 3:4.

kristin *adj.* kristen. *npm* cristnir 3:4. Se även

kristindombær *m.* kristendom, dop. *as* cristindom 28:5. cristændom 25:10.

kristnæ *f.* kristendom, dop. *ns* cristna 3:4. *gs* cristnu 3:6. *ds* kristnu 49:8. *as* kristnu 7:11. 7:13.

kristnæ *v.* kristna, döpa. *inf* cristna 7:11.

krussæ *f.* kors. *gs* cruszu 8:19. *ap* crusszur 4:13.

kræfiæ *v. med gen.* [40:6. 52:14] *l. ack.* fordra, kräva. *inf* kræfiæ 17:11. 22:5. 26:3. 30:8. 39:6. 40:6. 45:3. 52:14. *3spi* krævær 39:4. kræuær 39:5.

Kualni? *nom. propr. nom.* qualni 70:6.

kuar *adj.* kvar. *nsm* kuar 32:5. kuær 11:11. Jfr **kuarsætu tak, kuarsætæ.**

kuarsætu tak *n.* kvarstadsborgen. *ns* kuarsætu tak 57:12. *as* kuarsætu tak 56:19.

kuarsætæ *f.* kvarstad. *gs* kuarsætu 56:7. Se även **kuarsætu tak.**

-kuaþ-, se **nekuæþi.**

kuesæ *f.* en sjukdom. *ns* quesæ 41:11.

kuighæ *f.* kviga. *as* kuighu 67:4. quighu[na] 67:6.

kuigrind *f.* grind till en fäfålla. *ds* quiggrindu 38:18.

kuikkær *adj.* levande. *dsm* quikum 17:4. *asm* kuikkæn 8:18.

kuikændis *ptc. indekl.* levande. kuikændis 64:7.

kuistær, se **viþi kuistær.**

kuiþær *m.* buk, moderliv. *ds* kviþi 28:5.

kuld 45:2. se **skuld.**

kunnæ *v.* kunna. *inf* kunna 38:19.

-kun, se **miskun.**

kuælder *m.* afton, kväll. *gs* quels 3:16. *ds* qvældi 35:15.

kuæliæ *v.* klandra, väcka tvist om. *3spip* quæls 42:16.

kuærn *f.* kvarn. *as* kuærn 34:9.

-kuæþi, se **nekuæþi**.

kuæþæ *v.* säga. *inf* kvæþæ 27:17. *3spi* kvæþær 36:8. 65:17. quædær 27:16. kuæþær 39:8. kuaþær 55:16. kuaþer 5:15. *3ppi* kvæþæ 48:18. *3sii* koþ 38:4. 38:12. *komp.* [v]kuaþins [orþ] 38:11. [v]kuaþins [ord] 38:20. 38:21. [v]kuæþins [orþ] 38:5. 38:8. 38:9. [v]kvaþins [orþ] 38:13. [v]kvæþins [orþ] 38:18.

-kynni, se **hemkynni**.

kæfli *n.* kafle; käppar som man lade i tjuvens spår för att bevaka sin rätt gentemot honom. *ap* kæfti [läs kæfli] 54:10.

kæfti 54:10, se **kæfli**.

Kæg[g]læ *f. nom. propr. gs* kiægglu 58:4.

kænnæ *v.* känna, igenkänna. kænnæs viþ igenkänna. *3spi* kænnir 57:4. 58:9. kannir 59:1. *3spi refl.* kænniss 58:9. *3ppi* kænnæ 58:12. *1sii* [san]kændi 56:14. [san]kiændi 59:6. [ræt]kændi 60:8. *sup* kænt 56:13. 56:19. 58:15. 59:5.

kæpsir *m.* träl, som avlar barn med trälinna. *ns* kiæpsir 33:16.

kæræ *v.* kära, anställa åtal eller rättegång. *3spi* kærir 46:4.

køp *n.* köp. *ns* køp 42:4. *ds* køpæ 42:16. 43:20. køpe 42:18. [torgh]køpe 61:2. *as* [væggiær] køp 43:17. *gp* køpæ 60:18. *ap* køp 60:18. *as* [holms]kop [läs topt] 48:3.

køpe *m.* köpare. *ns* køpe 42:6. *gs* køpæ 43:7.

køpfærþ *f.* handelsresa. *dp* køpfærþum 30:13.

køpfæst *f.* stadfästelse av jordköp genom föreskrivna formaliteter. *dp* køpfæstum 42:8. 43:18.

køpruf *n.* ryggande av köp. *as* køpruf 42:19. *ds* køpruui 42:9.

køpæ *v.* köpa. køpæs viþ avsluta köp sinsemellan. *inf* køpæ 43:11. 43:12. 43:17. 52:17. 59:12. 60:22. *3spi* køpir 42:13. 44:5. 44:6. 45:7. 58:9. 60:15. 60:16. chøpær 64:14. køpe 43:20. *3spip* køpess 61:1. *3ppi refl.* køpæss 58:3. *3spk* køpe 43:17. *1sii* køptæ 43:5. køpti 60:19. *3sii* køptæ 44:2. køpte 61:2. *ptc nsf* køpt 26:11. 44:9. *npm* køptir 45:7. *sup* køpt 43:4. 57:15. copt 45:11. *sup. pass* køpt [läs køpts] 57:20.

køtstikki *n.* köttstycke. *as* køtsticki 24:1.

L.

ladæ 51:6, se **laþæ**.

lagh *n.*, vanl. *pl. t.* lag; ed. *ns* lagh 60:12. *np* lagh 11:8. 36:10. 41:4. 43:1. 43:6. 44:19. 45:10. 54:25. 55:1. 55:21. 58:5. 58:20. 58:23. 60:10. 60:20. lag 21:5. lægh 26:15. 36:19. 39:7. 41:6. *dp* (-)laghum 3:4. 13:12. 27:4. 27:22. 35:24. 39:26. 54:23. 55:9. 58:12. 59:13. 59:19. 64:6. 64:10. 66:17. laghvm 58:3. lahum 54:2. *ap* lagh 43:15. 45:4. 52:8. 58:6. lægh 37:2. Jfr **laghbiuþæ, laghbok, laghbøtæ, laghdømæ, laghklandæ, laghlikæ, laghløs, laghmaþær, laghmæli, laghskiptæ, laghtakæ, laghæ**, samt med avvikande betydelse **holagh, vnningiæ lagh.**

lagha, se **laghæ**.

lag[h]biuþæ *v.* lagligen hembjuda. *inf* lag biuþæ 44:3. lægbiudæ 44:1.

laghbok *f.* lagbok. *ns* laghbok 3:3.

laghbøtæ *v.* erlägga böter enligt lag. *inf* laghbøtæ 55:7.

laghdømæ *v.* lagligen tilldöma. *inf* lagh dømæ 49:18.

lag[h]klandæ *v.* lagligen klandra. *sup* lagk-klandæt 66:19.

lag[h]likæ *adv.* lagligen. laglika 15:5. 57:1.

lag[h]løs *adj.* olaglig. *dsn* lagløso 53:22.

lag[h]maþær *m.* lagman. *ns* laghmaþær 36:16. laghmaþer 37:14. lagmaþær 37:3. lagmaþer 37:12. 37:13. *as* galman [läs lagman] 57:13.

lag[h]mæli *n.* lag, lagens stadgande. *ds* laghmæli 31:15. lagmæli 27:16. 43:17. 45:13. 47:13. lægmæli 26:16. 26:19. 47:15. laghmale 49:9. lagnmæli 50:16. *dp* lagmælum 27:1.

laghskiptæ *v.* lagligen dela. *3ppi* laghskiptæ 52:15.

laghtakæ *v.* lagligen bestämma eller utsätta. *ptc npf* lagh taknær 35:16.

laghæ *adj. indekl.* [egentligen *g. pl.* av **lagh**] laga. laghæ 7:20. 17:10. 21:2. 35:22. 35:25. 36:5. 40:9. 51:5. 52:13. 57:8. 57:11. 66:12. lagha 33:1. 57:9. 65:8. læghæ 20:19. 20:20.

lan *n.* lån. *ds* lani 41:7. lane 57:4. *np* lan 40:22.

land *n.* land; jord; landskap. *ns* land 49:20. *gs* lanz 49:19. 52:9. 57:16. 60:11. 60:12. lans[uist] 23:9. *ds* (-)landi 13:11. 23:6. 28:2. 28:4. 28:6. 28:8. 28:20. 34:21. 35:9. 36:10. 36:16. 36:17. 37:2. 58:3. 58:13. 58:13. 58:15. 67:14. 67:14. 68:1. 68:1. 68:2. 68:2. 68:3. 68:3. 68:4. lanþe 36:17. *as* (-)land 23:8. 36:15. 45:14. 49:20. 52:12. 55:1. lanð 57:13. *np* [vt]land[in] 69:15. [vt] land[in] 70:1. *dp* [sma]landum 68:2.

landbo[e] *m.* landbo, arrendator. *ns* landboe 32:2. lanboe 32:5. *as* landboæ 9:10. 30:5. *np* landbor 4:7.

landfæstæ *f.* landfäste; rättighet att använda en strandremsa för vattenverk. *as* landfæstu 52:12. 52:17.

landi *m.* landsman, innevånare i samma landskap. *ns* landi 58:15. *np* landa 58:12. *ap* [al]landæ [läs alla landæ] 37:7.

lands-, se **lanz-**.

landæmærki *n.* gränsmärke mellan landskap. *gs* landæmærkiz 58:1. 58:5.

-langæ, se **iamlangi**.

langæfreædaghær *m.* långfredag. *ds* langafreadaghi 8:19.

langær *adj.* lång. *superl. asm* længstæ 18:3. Jfr även **langæfreædaghær, iamlangi, længræ.**

lanzvist *f.* rättighet att vistas i landskapet. *ds* lansuist 23:9.

lanæ *v.* låna. *3spi* lanar 41:6.

lanærdroten *m.* jordägare [i hans förhållande till en arrendator]. *ns* lanærdroten 32:5. Jfr **lønær droten.**

las *m.* [*n.*?] lås. *ns* las 54:17. *ds* las 54:20.

Laskæhæræþ *n. nom. propr. ns* laskæhæræþ 69:10. 69:11.

lass *n.* lass. *gs* [akær]lass 63:2. las 65:15. *as* [akær]lass 63:2. 63:2. *gp* lassa 45:14. *ap* lass 65:16.

latæ *v.* lämna; släppa; mista; tillåta; låta; föranstalta; underlåta [11:14?]. *inf* latæ 11:8. 12:9. 12:10. 17:7. 19:19. 20:12. 20:13. 20:14. 21:2. 21:4. 21:5. 22:12. 29:8. 31:4. 31:14. 32:14. 35:10. 38:7. 39:4. 39:14. 39:14. 39:24. 43:8. 45:5. 47:6. 47:11. 47:14. 47:15. 47:16. 48:11. 49:15. 50:19. 53:14. 54:14. 55:2. 55:9. 58:16. lata 12:8. 36:2. 48:11. 48:15. lætæ 9:8. 10:13. 11:6. 20:17. 25:15. 40:6. 54.17. letæ 4:5. 20:16. læta 8:5. losæ [läs latæ] 17:12. *3spi* latær 36:2. 53:22. 63:8. 63:12. *3spk* lati 14:10. 14:11. 15:6. 47:9. læti 11:14. 43:14.

lauarþær *m.* herre, husbonde. *ns* lauarþær 41:3. *ds* lawarþi 41:2.

laþæ *f.* lada. *ns* laþa 54:16.

laþæ *v.* lägga i hög. *inf* ladæ 51:6.

leghiæ *v.* lega, hyra. *3spi* leghir 41:9.

legho fæ *n.* legd boskap. *ds* leghu fæ 64:17.

legho maþær *m.* legodräng. *as* legho man 66:19. 66:20. leghoman 66:13. legho *man* 61:18.

leghæ *f.* lega, hyra; lön. *ds* leghu 66:7. *as* legho 66:16. 66:17.

le[i]æ *v.*, se **læ[æ]**.

lekæri *m.* spelman, gycklare. *ns* lekari 67:2. lekæri 67:2. lekæri[n] 67:5. *gs* lecara [rætar] 67:1.

letæ *v.* leta, genomleta. *inf* letæ 54:11. 54:20.

leþ *f.* väg; sätt. *as* [samæ]leþ 40:18.

leþæ *v.* leda. *inf* leþæ 37:9. 56:9. [æt]leþæ 37:14. lædæ 53:17. *3spi* leþer 54:11. 59:17. *3spip* leþess 54:5. *3spk* leþe 53:11. 58:11. 58:19. *3splkp* leþiss 58:4. *3sii* [æt]ledde 31:21. 31:22. [æt]leddhe 31:20. *ptc nsm* [æt] leþer 31:19. *asm* [æt]læddan 12:2.

leþær *adj.* förhatlig, se **hvemleþær.**

lif *n.* liv. *as* lif 53:14.

liggiæ *v.* ligga; ligga sjuk; vara belägen; vistas; liggiæ til tillhöra; liggiæ viþ följa med, vara förknippad med. *inf* liggiæ 47:1. 50:18. liggia 8:5. *3spi* ligger 5:1. 7:7. 9:7. liggær 7:5. 15:2. 19:16. 19:17. 19:17. 22:15. 26:21. 34:7. 34:21. 47:18. 50:20. 52:16. 60:23. 63:13. 63:17. 66:8. ligær 34:5. ligær 52:1. ligher 7:16. *3ppi* liggiæ 11:10. 46:7. liggia 4:17. ligia 28:10. *3spk* liggi 8:5. 14:2. 19:18. 40:15. 55:2. *3sii* la 52:5. *3sik* laghi 40:18. *sup* lighæt 33:18.

lik *n.* lik. *ns* lik 8:5. *ds* liki 9:2. *as* lik 9:1. 46:18. Se även

likvæghær *m.* likväg. *as* ligwægh, [läs likvægh] 46:17.

-likæ, se **braþlikæ, lag[h]likæ.**

-likær, se **þylikær.**

lin *n.* linne. *as* lin 17:6.

litil *adj.* liten. *asm* litlæn 18:5. Jfr **minni.**

litæ *v.* nöja sig med [at *m. dat.*] *inf* litæ 36:3.

liuæ *v.* leva. *3spi* livir 30:4. liuir 28:10. liuær 29:12. *ptc nsf* livændi 26:1.

liu-, se **lyu-.**

liþ *n.* grind, led. *ns* lid 63:18. *gs* [gards]-liz 9:1. *as* [garzs]liþ 15:19. *np* liþ 63:17. *dp* lidum 64:5. *ap* liþ 45:18.

lof *n.* lov, tillåtelse. *as* lof 6:16. 6:20. 34:14. 65:9.

lok *n.* gräs. *oblik* lok 45:15.

loll *felskr.* 32:2.

lopt *n.*? luft. *as* lopt 15:12.

lottakæri *m.* deltagare. *as* lottakæræ 53:23.

lotæ *v.* lotta. *inf* løtæ 48:14.

lotær *m.* lott, del, andel. *ns* lotær 48:15. løter 45:15. *ds* lot 27:11. 30:7. 31:2. 35:21. [bos]løt 33:23. *as* lot 22:8. 22:8. 25:14. 27:10. 30:20. 38:6. 48:8. 65:8. 68:8. 68:8. 69:1. 69:2. 70:2. 70:4. løt 45:16. *np* loter 32:2. 69:15. 70:6. *gp* lotæ 32:8. 32:10. *ap* lotæ 8:17. løte 52:11. 68:7. 69:4. 69:7. 69:10. 69:11. 69:13. 70:3. lyti 27:10.

louæ *v.* tillåta, tillstädja. *inf* loua 10:6. *part. indekl.* [o]louandis 46:18. [o] louandisz 61:7. [u]lowandiss 64:9. [v]lowandisz 64:14. [o]lowændiss 61:10.

lukæ *v.* erlägga, utgiva, betala. *inf* lucæ 9:7. 22:5. 30:8. 45:3. 60:11. lukæ 25:16. 30:11. 32:6. 44:2. 45:4. luca 59:7. licæ [läs lucæ] 26:7. *3spk* luki 66:15. 66:17.

lund *f.* sätt, se **enæ lund, samulund.**

Lung bo *n. nom. propr. ns* lung bo 70:10. *ds* lung bo 69:14. *oblik* lung bo 69:9.

lustin, se **lystæ.**

lykil *m.* nyckel. *as* lykil 55:6. *dp* lyklum 25:15.

lykki *n.* bom. *ds* lykki 54:21.

lykkiæ *v.* tillsluta. *prt ptc* luktær sluten, enhällig. *ptc nsm* lukttær 46:2. *nsf* lukt 22:11. *dsf* luctri 22:17. luktri 27:20. *dsn* luctu 55:5.

lystæ *v.* slå. *3spi* lystær 21:16. 21:16. lystær 18:9. *ptc nsm* lustin 6:18.

lysæ *v.* kungöra, tillkännagiva, påbjuda. *inf* lysæ 10:3. 20:12. 37:15. 43:20. 58:23. 60:10. lysa 17:3. *3spk* lysi 63:7. *1sii* lysti 59:4.

lyti 27:10, se **lotær.**

lyughæ *v.* ljuga, falskeligen beskylla ngn för ngt [*gen.*] *ptc nsm* lughin 20:20.

lyuri *m.* ljusöppning i taket. *ds* lyuræ 23:10.

lyus, se **baklyus, framlyus.**

lyutæ *v.* få [sin andel]. *3spi* lyutær 52:15.

læ[æ] *v.* utlåna. *3sii* læþi 40:22.

læggiæ *v.* lägga; bestämma, förordna; sticka, genomstinga. *inf* læggiæ 44:8. 46:6. 46:15. 46:17. 46:17. 48:5. 52:14. 66:9. lægiæ 26:6. lagiæ 33:21. leggæ 32:19. *3spi* læggær 19:6. 26:4. 41:15. 45:1. laggær 44:5. *3spip* læx 29:11. *3spi refl.* lægz 27:3. lægs 34:2. *3spk* læggi 15:8. 21:17. læggi 62:22. laggi 41:17. *ptc nsm* lagþer 60:5. lagaþer 61:13. *nsf* lagþ 45:4. *nsn* [in]laght 30:16. *sup* laght 30:2. laghat 41:19. Jfr **læghær.**

læggær *m.* lägg, ben. *ns* læggær 19:6.

læghær *adj.* stungen. *nsm* læghær 19:3.

læghær *n.* lägersmål. *ns* læghær 34:6. *as* læghær 34:10. [lonþær] læghær 34:5.

læghærstaþær *m.* gravställe, begravning; avgift till prästerskapet för gravställe och begravning. *ds* læghærstad 8:9. *as* læghærstad 9:2. læghærstað 8:21. lægher staþ 8:2. lægherstad 8:7.

lækirsgæf *f.* läkemedel. *as* lækirsgæf 17:7. lækis gæf 19:19. kiursgæf [läs lækirsgæf] 20:8.

lændær *adj.* som innehar län. *nsm* lændær 44:13. *dsm* lendum 44:16. *npm* lændir 44:14. 44:15.

længi *adv.* länge. længi 22:15. 28:11. lengi 3:10.

længræ *adv. kompar.* längre [i rummet]. længræ 9:1.

længær *adv. kompar.* längre [i tiden]. længær 19:18. 30:6. 44:20. 49:14. 52:2. længer 28:4. lengær 8:5. længær 48:1.

længstæ 18:3, se **langær.**

-lænskær *adj.* hörande till ett land[skap]. *nsm* [hær]lænskær 17:20. 17:21. *dsm* [vt]læns-

kum 57:16. *asm* [hær]lænskan 13:12. [sma]-lenskæn 13:5. [vt]lænskæn 13:11. [vt]lænskan 13:10. *npm* [vt]lænsk*ir* 58:6. [ut]lænskir 58:13. [ut]lænzkir 57:20.

lænspræstær *m.* kontraktsprost. *ns* lenspreste*r* 7:2. *gs* lænsprests 6:20.

lærþær *adj.* lärd. [bok]lærþær maþær klerk. *npm* lærþir [mæn] 27:17. [boc]lærðir [mæn] 3:5.

læssæ *v.* lassa. *sup* læst 61:14.

læst *f.* stympning, lyte. *ns* læst 18:13. 18:13. 18:14. *gs* læstær [bot] 18:13. *as* læst 18:1. 18:2. 18:3. 18:4. 18:4. 18:5. 18:6. 18:8. 18:10. 18:11. *np* læstir 18:12. *ap* læstir 19:21.

-læsting *f.*, se **fiorlæsting.**

-læstir, se **aflæstir.**

læstæ *v.* stympa. *3spi* læstir 18:9. 40:18.

læstær bot *f.* böter för stympning. *as* læstær bot 18:13.

læsæ *v.* läsa. *3spi* læs 8:12.

læsæ *v.* låsa. *ptc dsn* læstu 55:5.

løf *n.* löv. *oblik* løf 45:15.

løgh *f.* bad. *ds* løghu 23:11.

lønd *f.* döljande, hemlighet. *gs* lønþær [læghær] 34:4.

løndær læghær *n.* lönskaläge. *as* lønþær læghær 34:4.

lønæ *v.* löna, vedergälla. *inf* lønæ 39:10. *sup* løn [läs løut] 29:21.

lønær droten *m.* husbonde. *as* lønær droten 23:15. Jfr **lanær droten.**

løpstighær *m. pl. t.* rymmarstråt. *dp* løpstighum 60:10.

løpæ *v.* löpa, springa. *3spi* løpær 14:5. 15:10. 41:2. 59:16. 62:22. lopær 24:3.

-løpær, se **enløpær.**

løs *adj.* lös; rörlig. *nsm* løs 4:10. 32:3. 63:13. [forfalla]løs 7:13. [sak]løs 53:21. 66:8. løss 52:11. *nsf* [uitu]løs 50:15. *dsm* løssum 23:6. *dsn* [lag]løso 53:23. [sak]løsu 11:15. 62:1. 62:3. [sak]løso 54:25. *asm* løsæn 53:22. 55:2. [frid]løsæn 9:17. 21:6. [frið]løsæn 11:9. [forfalla]løsan 7:19. *asf* løsæ 55:9. *asn* løst 58:16. [sak]løst [*adv.*] 54:22. *npm* [iuir]-løsir 54:19. *dpm* løsom 43:20. 44:9. løsum 23:9. løsom 44:1. *apm* løsæ 26:10.

-løse, se **rætløse.**

løsgiurþær *adj.* [*ptc.*] med upplöst gördel. *npm* løsgiurþir 54:19.

løsharæþær *adj.* med upplöst hår. *nsf* løsharæþ 38:19.

løsvittingær *m.* lösdrivare. *ns* løsvittingær 15:2.

-løsæ *f.*, se **vituløsæ.**

løsæ *v.* lösa genom betalning eller bevisning av äganderätt; inlösa; befria; avgöra. *inf* løsæ 31:12. 31:15. 39:11. 45:2. 49:19. 55:8. 56:10. 56:20. 57:7. 57:8. 58:3. 58:12. 58:14. 59:13. *3spi* løsær 44:19. løsir 59:9. *3spk* løse 63:8. 63:14. *3spkp* løsis 58:5. *sup* løst 59:7.

løsæ 17:12, se **latæ.**

løt *f.* betesmark. *ds* løt 61:7. *as* [fæ] løt 50:8. *gp* [fæ] lotæ 50:9.

løtæ, løtær, se **lotæ, lotær.**

M.

-maghi, se **ouormaghi.**

maghæ *v.* kunna; vara berättigad att; få. *1spi* ma 34:16. 36:5. *3spi* ma 3:11. 9:10. 9:16. 13:2. 13:10. 16:8. 19:5. 19:13. 19:16. 25:13. 27:6. 27:13. 27:16. 27:17. 29:14. 31:4. 34:17. 37:14. 39:6. 41:15. 43:16. 46:18. 47:7. 47:13. 47:15. 48:3. 49:10. 50:9. 51:5. 51:9. 51:11. 51:12. 52:12. 52:19. 54:25. 55:2. 55:13. 57:6. 57:13. 65:8. 65:10. mæ 30:2. 39:5. 48:8. 50:16. *3ppi* mughu 25:13. 44:16. mughv 36:7. 54:12. Jfr

maghændi *ptc.* förmående, till mogen ålder kommen. *nsm* maghændæ 21:12. maghændi 53:8.

mal *n.* tal, målföre; mål, sak. *ns* mal 10:5. 17:5. 17:16. [orbøtæ] mal 23:2. *ds* male 40:4. 55:24. *as* mal 10:14. 10:17. 18:9. 34:21. 48:12. *dp* malum 17:1. 35:8. *ap* mal 66:1. [synda] mal 38:23.

manaþær, se **manæþær.**

mandrap *n.* dråp. *ds* mandrapi 10:1. 13:7. *as* mandrap 30:9.

manhælghi *n.* personlig fred och säkerhet. *ns* manhælghi 20:15.

manæþær *m.* månad. *gs* manæþær [stæmnu] 43:12. 43:13. 58:4.

marghær *adj.* mången. *npm* marghir 10:9. 27:10. *npf* marghær 61:6. *apm* margha 27:10. marhæ 44:7. *apf* [iam]marghar 32:4. *apn* [iam]margh 49:17. 52:9. Jfr flere.

Mariæ *f. personnamn. gs* mariu 70:4.

mark *f.* mark [vikt- eller myntenhet]. *ns* mark 33:11. m*ark* 33:11. *ds* mærk 12:19. *as* mark 12:18. 18:20. [19:17]. 32:9. 53:19. [half] mark 8:10. 19:20. 40:13. 60:11. 62:7. [half] m*ark* 18:3. [half]mark 41:13. *oblik* [half] mark 20:8. *np* mærkær 11:12. 55:3. marcher 5:7. markær 33:1. mærkar 11:12. mærchær 5:14. marche*r* 6:10. march*ær* 11:11. mærk*ær* 21:1. m*arkær* 38:1. *gp* marcha 5:5. 7:6. markæ 13:16. 22:6. m*arkæ* 37:17. *dp* markum 13:10. 13:16. 14:6. 15:11. 15:11. 15:13. 15:15. 16:6. 16:16. 16:18. marchum 6:7. 6:17. 7:14. 8:13. 12:3. 13:14. 16:1. marcum 4:11. mærkum 12:3. march*um* 6:5. 7:14. mark*um* 16:14. m*arkum* 16:19. 16:21. 16:22. 18:23. 19:4. 19:6. 19:14. 31:17. 34:5. 35:22. 38:24. 42:8. 55:5. *ap* markær 5:11. 11:15. 11:16. 13:6. 13:7. 17:23. marcher 4:11. 4:12. 5:9. mærkær 11:16. 11:21. 30:6. 32:15. marchar 13:14. marker 4:3. mark. [= mark*ær*] 12:18. marche*r* 6:11. 6:16. mærk*ær* 11:16. 31:14. mærch*ær* 11:22. m*arkær* 17:11. 17:12. 17:23. 18:1. 18:2. 18:3. 18:4. 18:5. 18:6. 18:6. 18:7. 18:7. 18:8. 18:9. 18:10. 18:10. 18:11. 21:16. 21:17. 22:7. 33:4. 33:6. 33:14. 33:21. 34:8. 34:10. 35:12. 35:13. 35:21. 37:18. 37:18. 37:19. 38:1. 42:19. 59:20.

Mark *f. nom. propr. ns* mark 69:7. marc 69:8. se även **Danmark**.

mark *f.* mark, skog, utmark. *gs* marker 49:12. *ds* marku 16:7. 16:9. 39:23. 39:25. 47:20. 48:18. mark 16:4. 50:4. *as* mark 16:7. 16:9. 47:19. 50:4. *gp* markæ 50:11. markum [läs marku mællum] 16:3. Jfr **øþmark**.

markær skiæl *n. pl.* rågång mellan två byars marker. *ap* marker skial 49:12.

Martinsmæssæ *f.* mårtensmässa [11. november]. *gs* martens mæssu [dagh] 35:15.

matskæmmæ *f.* visthus, skafferi. *ns* matskammæ 54:15.

maþær *m.* människa; man; innevånare i häradet; tjänsteman, tjänare. *ns* (-)maþær 17:9. 17:17. 25:21. 29:19. 33:7. 36:16. 37:3. 40:4. 53:8. (-)maþer 4:2. 37:12. 37:13. 37:14. 52:16. (-)maþar 6:9. 13:5. 43:15. mæþr 26:18. m*aþær* 23:6. mad*ar* 69:3. 69:3. *maþær* 10:3. 12:2. 13:9. 13:10. 13:11. 13:13. 13:15. 14:2. 14:8. 14:13. 14:17. 15:2. 15:2. 15:5. 15:10. 15:10. 15:11. 15:19. 16:3. 16:9. 16:16. 16:17. 16:18. 16:20. 16:20. 17:3. 17:20. 17:20. 17:21. 17:23. 18:1. 18:8. 18:16. 18:16. 18:20. 19:3. 19:5. 19:7. 19:8. 20:12. 21:8. 21:12. 21:20. 22:15. 23:2. 23:3. 23:3. 23:4. 23:4. 23:7. 23:9. 23:10. 23:13. 23:15. 24:1. 24:3. 24:4. 27:3. 27:9. 27:19. 28:2. 28:4. 28:12. 28:20. 29:2. 29:4. 29:14. 29:15. 31:12. 31:19. 33:18. 34:2. 34:4. 34:6. 34:21. 37:17. 37:19. 38:4. 38:10. 38:12. 38:26. 39:4. 39:13. 40:18. 41:6. 41:15. 43:16. 43:16. 43:20. 43:20. 44:5. 44:6. 44:13. 44:18. 45:1. 45:7. 45:14. 45:15. 46:10. 46:14. 47:4. 47:5. 47:12. 49:9. 50:6. 50:7. 50:8. 50:14. 51:4. 51:9. 52:5. 52:6. 52:10. 52:11. 52:14. 53:3. 53:11. 53:22. 54:10. 55:3. 56:6. 56:17. 57:4. 57:15. 58:9. 59:9. 59:16. 59:22. 60:7. 60:10. 61:6. 61:10. 61:14. 61:17. 61:19. 62:2. 62:5. 62:11. 62:15. 62:15. 62:20. 63:5. 63:7. 63:8. 63:10. 63:12. 65:2. 65:9. 65:13. 65:14. 65:17. 65:20. 66:13. 67:6. *maþer* 6:18. 7:11. 7:12. 7:13. 9:6. marder 6:15. (-)man 9:8. 13:13. 14:5. 15:12. 15:15. 20:2. 24:2. 48:18. 58:22. 64:14. *gs* (-)mans 11:20. 11:20. 15:7. 18:21. 19:12. 22:5. 24:2. 27:13. 40:12. 51:4. manz 35:25. 59:16. 61:6. 62:2. 62:6. 62:15. 62:16. manss 13:15. 19:7. 28:8. 33:6. 37:19. 51:9. 51:12. 52:1. 53:22. 65:13. 65:20. 66:2. mansz 35:16. 37:17. 58:19. 63:7. 63:9. 63:14. 64:5. 65:2. *manss* 29:19. 46:15. 46:18. 57:4. *manz* 62:2. *ds* manni 6:7. 12:12. 14:17. 15:12. 17:3. 18:6. 18:7. 18:11. 18:21. 22:11. 23:6. 23:12. 23:12. 23:13. 26:9. 29:16. 33:18. 39:13. 41:6. 41:15. 42:16. 44:16. 52:19. 53:3. 55:3. 55:4. 56:20. 57:16. 59:4. 61:14. 63:5. 63:6. mannæ 6:5. man. [= man*ni*] 17:23. *manni* 18:1. 18:8. 22:2. *as* (-)man 7:11. 7:12. 9:16. 9:17. 12:2. 12:4. 13:2. 13:5. 13:5. 13:8. 13:8. 13:9. 13:10. 13:12. 14:2. 15:3. 15:5. 15:11. 18:10. 21:8. 23:2. 23:3. 23:7. 23:9. 23:10. 24:1. 27:19. 31:12. 35:3. 38:4. 38:26. 39:4. 56:7. 57:13. 61:17. 66:13. 66:19. 66:20. *man* 13:9. 14:5. 15:15. 24:4. 35:3. 35:4. 61:18. man[in] 22:18. *np* (-)mæn 3:5. 7:1. 8:18. 10:6. 10:12. 10:14. 11:3. 13:7. 16:9. 17:6. 18:20.

27:17. 28:10. 28:12. 28:14. 28:16. 33:7. 37:19. 38:2. 42:20. 42:21. 43:12. 44:14. 44:15. 52:7. 53:23. 58:13. man 58:6. *gp* (-)mannæ 12:8. 12:9. 17:8. 17:17. 20:17. 22:3. 23:14. 39:1. 39:25. 43:8. 47:6. 49:10. 50:2. 51:10. 55:21. 56:1. 57:19. 60:3. 60:7. 61:2. 63:10. 65:4. 65:21. 66:14. 68:1. 69:2. manna 38:26. 56:10. 57:2. 59:1. [þings]-mænna 48:11. [þings]hamna [läs manna] 10:13. *dp* (-)maunum 3:16. 7:2. 8:3. 11:6. 21:4. 33:20. 37:4. 39:9. 39:19. 40:10. 49:18. 51:1. 53:13. 56:18. 58:14. 58:19. 59:20. 62:19. 65:18. *ap* (-)mæn 8:2. 10:6. 10:11. 14:10. 17:11. 32:13. 35:17. 35:17. 35:23. 36:2. 36:15. 36:17. 49:12. 53:12. mén 12:7. Jfr även a synær maþær, atvistær maþær, bruþmaþær, karmaþær, laghmaþær; legho, miskunnær, mots, næmdær, saræ, soknæ-, suþær-, sændi, tækkiu, vittnismaþær; vmstaþu, væslir, þingsmæn; Væstmannæ land, mandrap, manhælghi.

mer *adv. kompar.* mera. mer 4:7.

mere *adj. kompar.* större. *nsm* mere 5:7. 5:14. meri 63:3. *nsf* mere 45:3. *nsn* meræ 19:19. *asm* meræ 63:2. *asn* meræ 5:7. 5:14. 14:9. 19:18. 22:6. 39:8. 41:18. 45:16. 59:9. mera 63:3. mæra 8:3. mære 6:10. Jfr mykil, mæstær.

Mikialsmæssæ *f.* mickelsmässa [29. september]. *ns* mikyalsmæssæ 66:12.

min *pron. poss. 1. pers.* min. *nsn* mit 40:10. *dsn* minu 56:2. *asn* mit 39:17. 40:8. *dpm* minum 10:16. 11:1. 12:11. 20:3.

min *adv. kompar.* mindre. min 18:17. 21:1. 21:9. 59:19.

minni *adj. kompar.* mindre. *nsm* minni 63:1. *asn* minna 11:20. 19:21. Jfr litil.

miolk, se myolk.

mioþær, se myoþær.

miskun *f.* misskund, barmhärtighet. *ds* miskvn 37:13. *as* miskun 35:10.

miskunnær maþær *m.* nådehjon. *ns* miskunnær maþær 29:19.

mistæ *v. med gen.* mista. *inf* mistæ 44:16. *sup* mist 54:18. 55:23.

miætæ, se mætæ.

miþær *adj.* mellerst; i miþri vatnras mitt i strömfåran. *dsf* miþri 50:12.

molkæ *v.* mjölka. *3spi* molkær 62:6. *sup* molkæt 34:9.

mot *n.* möte, ting. [i ~ a] mote däremot; till mötes. *gs* mots [manni] 59:4. *ds* [a] mote 7:20. [i] mote 28:13. motæ 36:18. motæ [läs mote?] 14:14. *as* mot 11:13. *oblik* mot 23:14.

mots maþær *m.* mötande man. *ds* mots manni 59:4.

moþer *f.* moder. *ns* moþer 3:10. 24:9. 25:15. 31:3. 31:21. [gud]moþer 3:9. 3:12. [faþur] moþer 25:2. moþir 24:15. 24:16. 24:16. 25:18. 31:4. moðer 3:6. modér 31:4. [moþor] moþær 24:12. *gs* moþor 56:11. 60:4. *as* (-)moþor 3:7. 24:18. 25:17. 38:16. Jfr även moþor broþer, moþor faþir, moþor moþer.

moþghor *f. pl. t.* mor och dotter. *np* moþghur 35:3.

moþor broþer *m.* morbroder. *ns* moþorbroþer 25:2.

moþor faþir *m.* morfader. *ns* moþorfaþir 25:16. moþor faþir 25:2. modorfaþir 25:17. *as* moþer faþur [läs moþor faþur] 35:7.

moþor moþer *f.* mormoder. *ns* moþor moþer 24:13. moþor moþær 24:12.

mun *m.* mån; värdemotsvarighet. *as* mun 8:6.

mundgipt *adj. f.* lagligen gift [om kvinna, för vilken mundær erlagts av brudgummen till giftomannen]. *nsf* mungiptri 26:18. *asf* mundgypftæ 26:20.

mundær *m.* köpesumma, som erlades av brudgummen till bruden[s giftoman]. *ds* mund 26:14. 27:4. Jfr mundgipt.

mungat *n.* inhemskt öl. *gs* mungæts 35:16. mungats 35:17.

mungats tiþir *f. pl.* ett gille, som hölls i varje socken en viss tid på året. *np* mungæts tiþir 35:16. *gp* mungats tiþæ 35:17.

munhaf *n.* bestämt talesätt, edsformulär. *ns* munhaf 11:3. *np* munhaf 11:4.

mutæ *f.* gåva. *ds* mutu 52:20. *ap* mutur 30:10.

mykil *adj.* stor, mycken. *nsf* mykil 50:15. *dsf* mykli 66:6. *dsn* myklu 19:21. 19:21. *asf* myklæ 66:15. 66:17. *asn* mykit 13:12. [iam]-mykit 15:16. 30:14. *npn* mykil 23:14. Jfr mere, mæstær.

myllu reþe *n.* kvarnredskap. *ack.* myllu reþe 30:7.

myllæ *f.* kvarn. *gs* myllu 30:7.

mylna, se mylnæ.

mylnu dyr *pl. t.* kvarndörr. *dp* mylnu dorom 52:13. mylnu dorom 52:15.

mylnu hiul *n.* kvarnhjul. *as* mylnohivl 16:16.

mylnu staþær *m.* kvarnplats. *ns* mylnu staþer 52:1. *as* mylnustaþ 52:3. myulnustaþ 52:5. mylnu stad 52:6. 52:7.

mylnæ *f.* kvarn. *ns* mylnæ 52:16. *ds* mylnu 51:10. *as* mylnu 16:17. 51:9. 52:10. 66:1. myulnu 51:8. 52:16. Jfr **mylnu dyr, hiul, staþær.**

myoþær *m.* mjöd. *as* myod 3:17.

myolk *f.* mjölk. *as* myolk 56:11. miolk 60:4.

myrþæ *v.* mörda. *3spi* myrþir 35:4. *sup* myrt 38:22.

mæla, se **mælæ.**

mæli *n.* tal; det tal, som hölls av giftomannen, då en kvinna bortgiftes; talan inför domstol. [Om genmæli, laghmæli och rætmæli se under dessa ord]. *ns* [ræt]mæli 40:7. *ds* mæli 25:14. 27:5. [lag]mæli 27:16. 43:17. 45:13. 47:13. [lagh]mæli 31:15. [læg]mæli 26:16. 26:19. 47:15. mæle 56:2. [lagh]male 49:9. [lagn]mæli 50:16. mælæ 26:14. *dp* [lag]mælum 27:1. *ap* [gen]mæli 40:22.

mælli *prp.* emellan; i mælli *adv.* däremellan. *prp. m. gen.* mælli 16:7. 44:15. 46:2. 46:11. 46:17. 49:19. 50:9. 50:11. 52:10. mællin 34:13. 46:3. mællir 67:13. 68:4. 68:6. 69:8. [i] mællum 23:14. *prp. abs.* mællum 46:8. *postp. m. gen.* (-)mælli 7:5. 19:3. 31:13. 46:14. 49:12. [i] mællin 48:16. 49:12. mællum 69:2. *adv.* [i] mælli 22:15. [i] malli 31:7. *postp. m. gen.* markum [läs marku mællum] 16:3.

mællin, mællir, mællum, se **mælli.**

mælæ *v.* säga, tala; föra talan [*m. dat.* 25:14. 55:24. 56:3]; väcka åtal; utfästa, lova [34:6]. *inf* mælæ 6:17. 10:4. 13:8. 17:5. 25:14. 55:24. 56:3. *3spi* mælir 17:4. 34:6. *3ppk* mali 6:20. mæle 26:19. *ptc nsn* mælt 40:17. 66:16. 66:18. Jfr **æptimælændi.**

mæn 28:8. se **mæþæn.**

-mænni *n.*, se **almænni.**

-mænni[n]gær *m.*, se **almænni[n]gær.**

mær *f.* sto. *as* mæræ 38:15.

mærki *n.* märke, råmärke. *gs* [landæ]mærkiz 58:1. 58:5. *as* mærki 49:13.

mærkiæ *v.* varsebliva. *1sii* mærkti 65:5.

mæssufat *n. pl.* mässkrud. *np* mæssu fat 5:4. *dp* mæssufatum 7:18. *ap* messufat 4:14. 6:2.

mæssæ *f.* mässa, högtid. *ns* [mikyals]-mæssæ 66:12. *gs* [martens] mæssu 35:15. *as* mæssu 6:19. 7:16. 7:18. *oblik* mæssu 23:14. Jfr **mæssufat.**

mæstær *adj. superl.* störst. *asn* mæst 43:14. Jfr **mykil, mere.**

mætæ *v.* värdera, uppskatta. *inf* mætæ 19:20. miætæ 35:19.

mæþ *prp.* med. *prp. m. dat.* mæþ 10:9. 10:15. 11:12. 12:3. 12:21. 14:11. 16:4. 20:3. 20:8. 21:4. 22:17. 23:5. 23:5. 24:1. 24:1. 26:14. 26:14. 26:15. 27:1. 27:4. 27:4. 27:5. 27:6. 27:11. 27:17. 27:20. 27:20. 29:7. 30:1. 31:15. 33:20. 34:14. 34:18. 35:9. 36:3. 36:6. 36:8. 36:9. 36:14. 37:12. 37:18. 38:26. 39:9. 39:18. 39:26. 40:8. 40:9. 40:10. 40:19. 41:6. 41:16. 41:16. 42:17. 43:1. 43:4. 43:17. 44:7. 44:9. 45:10. 47:5. 47:13. 47:16. 50:19. 52:4. 54:18. 55:8. 57:8. 57:12. 59:13. 63:11. 65:21. 66:14. meþ 11:6. 23:5. 64:10. mæð 9:13. 11:13. 16:11. mæd 14:5. 15:7. 17:8. 19:20. 20:14. 30:17. 31:15. med 3:16. 6:3. 22:3. 36:17. 48:20. maþ 12:14. 15:6. 17:18. 20:18. 24:17. 25:11. 42:14. 43:6. *mæþ* 34:10. 38:7. 38:23. 39:11. 39:19. 40:2. 42:8. 42:19. 43:6. 43:20. 44:16. 45:8. 45:10. 48:15. 50:1. 52:12. 53:4. 53:12. 53:17. 54:23. 55:3. 55:12. 55:20. 56:1. 56:2. 56:4. 56:10. 56:13. 57:2. 57:19. 58:12. 58:14. 58:15. 58:16. 58:16. 58:18. 59:1. 59:18. 59:19. 60:2. 60:6. 60:19. 60:20. 60:20. 60:22. 63:1. 63:6. 63:10. 63:14. 64:6. 64:19. 65:4. 65:17. 65:21. 66:3. 66:13. 67:3. 67:3. 67:6. *prp. m. ack.* mæþ 39:11. *mæþ* 53:12. 63:10. 63:11. mæð 12:16. *prp. abs.* mæþ 30:16. 30:17. 54:11. *mæþ* 53:7. 53:11. 61:7. maþ 41:17. 41:18. *postp.* *mæþ* 49:19. Jfr **mæþær.**

mæþæn, mæn *tempor. konj.* medan, så länge som. mæþæn 52:5. mæn 28:8. Se även e **mæþæn.**

mæþær *prp. m. dat.* med. mæder 7:20.

mø *f.* mö. *as* mø 34:4.

Møre *n. nom. propr. oblik* møre 68:7.

møtæ *v.* möta. *3spi* møter 61:13. *3ppi recipr.* møtes 19:6. møtæs 50:12.

møþærni *n.* möderne, möderne släkt, möderne arv. *ds* møþærni 11:22. møþerni 12:17. modærni 11:17. møþærni 25:5. *as* mæþærni 26:4. 27:7.

N.

na *v. m. dat.* få, komma åt; anträffa. *inf* næ 47:7. *3ppi* na 29:4. *sup* nait 14:14.

nakki *m.* nacke. *as* nakkæ 28:5.

nam *n.* pant, beslag. *as* naam 39:11. [akar] nam 63:5. 63:6. [akar]nam 63:8. Jfr nam fæ.

nam fæ *n.* beslagtagen boskap. *ds* nam fæ 64:17.

namn *n.* namn. *gs* namns 3:10. *as* namn 3:12.

nas *f.* näsvinge, *pl.* näsa. *ap* næsær 18:5.

nat *f.* natt, dygn. *ns* nat 38:19. *gs* natter 4:4. 4:12. nattær 16:3. 22:12. *as* nat 26:21. 27:13. naat 8:6. *oblik* nath 22:17. *gp* nattæ 42:14. natta 57:20. *ap* nætær 8:5. 56:18. næter 3:16.

-nattingær, se **siunættingær**.

natorþær *m.* aftonmåltid. *ds* natværþi 11:10. *as* nathorþ 11:14. nætorþ 66:16.

natvakæ *f.* likvaka; avgift för likvaka. *ds* natvaku 8:7. *as* natuaku 8:3.

natværþi, se **natorþær**.

-naþær, se **-næþær**.

ne *negation* nej. ne 5:15. 27:17. 36:8. 38:16. 38:17. 39:8. 48:19. 55:16. 65:17.

nekuæþi *n. pl.* förnekande. *dp* nekuaþum 41:6.

-nit 52:16, se **vnytær**.

niv *num. kard.* nio. niv 5:5. 6:5. 13:10. 14:5. 15:11. 15:11. 15:13. 15:16. 16:1. 16:13. 17:23. niu 11:15. 12:3. 13:7. 16:6.

niundi *num. ord.* nionde. *nsm* niunde 42:13.

niutæ, se **nyutæ**.

niþ, se **niþær**.

niþingsværk *n.* nidingsverk. *ns* niþings værk 4:2. niþingsværk 5:4. 23:2. 23:5. 23:7. 23:10. 23:13. 23:15. 24:2. 24:3. 24:5. niþinsværk 23:7. niþingsvark 23:3. *ack.* niþingsværk 37:5.

niþ[ær] *adv.* ned. niþær 24:2. 64:15. niþer 6:9. nider 6:6. niþar 16:20. niþ 15:12. 65:9.

nokor *pron.* någon. *nsm* nokor 40:16. *asm* nokon 41:2. *asn* nokot 64:6.

Nordal *m. nom. propr. ns* nordal 70:2. 70:2.

Noreghær *m. nom. propr. gs* noregs 68:9.

noren *adj.* norsk. *nsm* noræn 68:10. norin 17:21. *asm* noræn 13:9.

norþæn *adv.* norrifrån. norþæn 36:16.

nu *adv.* nu; vidare. nu 10:17. 12:19. 20:4. 20:5. 34:15. 41:19. 45:3. 54:17. 54:17. 55:5. 55:15. 55:16. 55:19. 55:19. 55:23. 70:1. 70:5. 70:6. 70:7.

num *konj.* om icke, utom. num 6:17. 8:4. 9:1. 9:16. 11:14. 13:3. 13:16. 19:9. 19:20. 20:8. 25:18. 27:16. 28:4. 31:6. 31:9. 31:16. 38:24. 41:3. 41:16. 43:15. 45:7. 46:18. 48:8. 50:9. 51:6. 52:12. 55:2. 56:7. 56:20. 57:7. 57:13. 58:16. 64:7. 64:9. 65:10.

ny *n.* nymåne. *ack.* ny 60:16.

nysmurþær *ptc. prt.* nysmord. *apm* nysmurþæ 67:5.

nytæ *v.* tillgodogöra sig. *3spk* nyti 40:3. Jfr **vnytæ**.

nyutæ *v. m. gen.* njuta av, åtnjuta. *inf* niutæ 67:7. *3spk* nyute 25:10.

næmd *f.* nämnd. *ns* [hærasz]næmd 22:11. *ds* [hæræss]næmd 22:17. [hæræs] næmd 29:7. næmd[inni] 33:20. [hæræsz] namd 27:21. *as* næmd 17:16. 37:13. 55:17. [fiarðungs] næmd 20:20. Se ock **næmdær maþær**.

næmdær maþær *m.* nämndeman; edgärdsman. *gs* næmdar maus 15:7. *gp* næmdær mannæ 22:3. næmdæ mannæ 50:1.

-næmi, se **fornæmi**.

næmni *n.* namn. titel. *as* næmni 17:10. namni 11:2. 12:12. næmpni 12:14.

næmnæ *v.* nämna, namngiva; utnämna, förordna; utsätta. *inf* næmnæ 10:7. 32:19. 37:1. 49:17. 49:19. 52:8. 52:9. næmpnæ 10:10. 10:11. næmpna 10:9. namnæ 55:17. *3piip* næmdus 67:13.

næmæ *v.* taga pant. *inf* næmæ 12:22. 39:5.

Nænnir *m. personnamn. ns* nænnir 68:1.

nær *adv.* nära. nær 46:7. Jfr **næst**.

-næs *n.* udde, se **Vraksnæs**.

næst *adv. superl.* närmast, näst. næst 9:10. 11:18. 11:18. 11:18. 16:11. 16:13. 18:4. 22:13. 35:15. 54:13. nest 18:2. næstæ [läs næst æ] 16:10. Jfr **nær**.

næstær, næsti *adj. superl.* närmast, närmaste.

nsn næst 58:1. *dsm* næstæ 55:4. 59:4. næstu [läs næstum] 55:4. *gp* næstu 25:9. *ap* næstu 60:17.

-nættingær, se **siunættingær**.

næþær *f. pl.* nedan. *ap* naþær 60:16.

-næþær, se **fænæþær**, **fæstnæþær**, **iamnæþær**, **varþnæþær**, **þiufnæþær**.

noghæ *v.* nödga, tvinga. *inf* noghæ 9:11.

not *n.* nötkreatur. *ns* not 39:23. *as* not 39:13. *ap* not 60:21.

-note. se **oknote**.

nothus *n.* fähus. *ns* nothus 54:16.

notæ *v.* begagna sig av [*m. gen.*]; begagna, förtära. notæ þarva sinnæ förrätta sin nödtorft. *3spi* note 23:11. *ptc nsn* [v]not 26:2.

-noþoghær *adj.*, se **annoþoghær**.

O.

oddær *m.* udd. *as* od 11:1. 12:11.

odmark, se **oþmark**.

offær *n.* offer. *as* offær 8:18.

ofæfli *n.* övermakt, force majeure. *ns* ofævli 64:20. *ds* ofævli 64:20. afæfli [läs af ofæfli] 41:11.

ok *konj.* och. ok 3:6. 7:12. 7:18. 7:19. 8:1. 8:2. 8:3. 8:8. 8:12. 8:12. 8:13. 8:18. 8:21. 9:1. 9:2. 9:6. 9:7. 9:7. 9:14. 10:3. 10:4. 10:5. 10:11. 10:11. 10:14. 10:15. 10:16. 11:1. 11:1. 11:1. 11:2. 11:3. 11:3. 11:5. 11:6. 11:7. 11:9. 11:9. 11:10. 11:11. 11:12. 11:12. 11:12. 11:13. 11:13. 11:17. 11:19. 11:22. 11:22. 12:3. 12:5. 12:7. 12:8. 12:9. 12:10. 12:11. 12:11. 12:12. 12:13. 12:14. 12:17. 12:20. 12:21. 12:22. 13:3. 13:6. 13:6. 13:7. 13:14. 14:9. 14:11. 14:12. 14:12. 14:12. 15:2. 15:6. 15:7. 15:8. 15:8. 16:2. 16:2. 16:8. 16:13. 17:4. 17:6. 17:7. 17:7. 17:8. 17:9. 17:9. 17:11. 17:12. 17:18. 17:21. 17:23. 18:2. 18:2. 18:3. 18:4. 18:5. 18:6. 18:7. 18:9. 18:10. 18:11. 18:13. 18:17. 18:17. 18:17. 19:4. 19:6. 19:7. 19:18. 19:22. 20:8. 20:13. 20:15. 21:1. 21:9. 21:10. 22:5. 22:6. 22:12. 22:12. 22:13. 22:15. 22:16. 22:17. 23:6. 23:9. 23:10. 23:14. 24:1. 24:3. 24:4. 24:4. 24:13. 24:13. 24:15. 25:2. 25:2. 25:3. 25:4. 25:5. 25:14. 25:15. 25:15. 25:16. 25:17. 26:4. 26:10. 26:14. 26:16. 26:21. 27:1. 27:4. 27:4. 27:6. 27:7. 27:10. 27:13. 27:13. 27:14. 28:3. 28:5. 28:5. 28:6. 28:17. 28:17. 29:7. 29:20. 30:1. 30:5. 30:6. 30:6. 30:7. 30:8. 30:10. 30:10. 30:11. 30:13. 30:16. 31:3. 31:3. 31:3. 31:6. 31:7. 31:10. 31:15. 31:20. 32:14. 32:14. 32:15. 32:18. 33:1. 33:2. 33:3. 33:6. 33:7. 33:7. 33:11. 33:14. 33:20. 33:23. 34:2. 34:2: 34:2. 34:6. 34:9. 34:13. 34:14. 35:1. 35:10. 35:18. 35:19. 35:20. 35:21. 35:23. 35:23. 35:25. 36:4. 36:4. 36:5. 36:7. 36:10. 36:14. 36:15. 36:16. 36:18. 37:3. 37:9. 37:9. 37:13. 37:15. 37:18. 37:19. 38:1. 38:2. 38:7. 38:8. 38:8. 38:9. 38:11. 38:13. 38:17. 38:17. 38:19. 38:19. 38:23. 38:24. 39:1. 39:1. 39:5. 39:7. 39:11. 39:14. 39:15. 39:16. 39:17. 39:17. 39:18. 39:24. 39:24. 39:25. 40:2. 40:3. 40:3. 40:6. 40:8. 40:11. 40:12. 40:13. 40:14. 40:14. 40:18. 40:19. 41:2. 41:10. 41:13. 41:18. 42:6. 42:10. 42:11. 42:11. 42:15. 42:20. 42:21. 43:2. 43:3. 43:3. 43:3. 43:4. 43:5. 43:6. 43:6. 43:6. 43:6. 43:7. 43:11. 43:11. 43:19. 44:1. 44:13. 44:13. 44:14. 44:15. 45:2. 45:2. 45:4. 45:5. 45:8. 45:9. 45:10. 45:11. 45:12. 45:13. 45:14. 45:14. 45:15. 45:19. 45:19. 45:21. 45:21. 46:1. 46:2. 46:8. 46:10. 46:11. 46:12. 47:6. 47:6. 47:8. 47:9. 47:11. 47:13. 47:14. 47:15. 47:17. 48:2. 48:2. 48:10. 48:11. 48:12. 48:13. 48:14. 48:16. 48:20. 49:1. 49:2. 49:3. 49:3. 49:5. 49:7. 49:8. 49:8. 49:9. 49:14. 49:15. 49:19. 49:20. 49:20. 50:5. 50:5. 50:7. 50:10. 50:12. 50:15. 50:19. 50:19. 50:20. 51:1. 51:5. 51:10. 52:4. 52:4. 52:5. 52:9. 52:12. 53:3. 53:5. 53:7. 53:8. 53:9. 53:11. 53:11. 53:14. 53:15. 53:15. 53:15. 53:16. 53:17. 53:19. 53:20. 53:22. 54:2. 54:5. 54:7. 54:8. 54:13. 54:15. 54:15. 54:16. 54:18. 54:19. 54:19. 54:20. 54:21. 54:22. 54:24. 54:25. 55:1. 55:2. 55:4. 55:4. 55:7. 55:10. 55:17. 55:17. 55:20. 56:1. 56:3. 56:8. 56:10. 56:11. 56:12. 56:12. 56:13. 56:13. 56:14. 56:15. 56:18. 57:2. 57:6. 57:11. 57:13. 57:16. 57:19. 58:1. 58:2. 58:2. 58:3. 58:4. 58:5. 58:6. 58:9. 58:10. 58:11. 58:13. 58:17. 58:18. 58:19.

58:23. 59:1. 59:2. 59:4. 59:4. 59:4. 59:6. 59:6. 59:7. 59:7. 59:8. 59:9. 59:11. 59:12. 59:13. 59:17. 59:18. 59:20. 60:3. 60:3. 60:4. 60:4. 60:5 60:5. 60:6. 60:8. 60:8. 60:14. 60:15. 60:16. 60:16. 60:19. 60:20. 60:20. 60:21. 60:21. 60:22. 60:22. 60:22. 60:23. 60:23. 60:23. 61:2. 61:3. 61:7. 61:16. 62:18. 63:1. 63:2. 63:6. 63:11. 63:13. 63:14. 63:17. 63:17. 64:5. 64:17. 64:17. 64:18. 64:18. 64:18. 64:18. 64:21. 65:3. 65:4. 65:5. 65:21. 65:22. 66:3. 66:12. 66:14. 66:14. 66:16. 66:18. 66:21. 67:4. 67:5. 67:7. 67:8. 67:8. 67:10. 67:12. 67:13. 68:2. 68:7. 69:5. 69:6. 69:7. 69:10. 69:10. 69:11. 69:12. 69:13. 70:3. 70:4. 70:7. 70:8. 70:10. oc 3:4. 3:5. 3:5. 3:6. 3:7. 3:7. 3:7. 3:9. 3:10. 3:11. 3:12. 3:12. 3:13. 3:13. 3:16. 3:17. 3:17. 4:4. 4:5. 4:12. 4:12. 4:13. 4:13. 4:14. 4:15. 4:17. 5:1. 5:4. 5:7. 5:12. 5:15. 5:15. 6:2. 6:10. 7:3. 7:8. 7:9. 7:14. 7:15. 7:22. 7:22. 8:7. 8:7. 9:14. 10:3. 11:16. 13:11. 14:8. 15:6. 20:3. 20:12. 23:4. 50:2. 69:4. 69:5. 69:8. 69:9. 69:11. 69:12. 69:13. 69:15. 69:15. 70:2. 70:5. 70:6. 70:7. oþ [läs ok] 56:11. at [läs ok] 38:6.

ok *adv.* också, ännu, även. ok eigh ej heller. ok 8:4. 16:6. 16:12. 16:19. 27:5. 42:8. 51:11. oc 8:4.

ok 8:9. läs at.

ok 12:22. 56:11, se **or**.

okkar *poss. pron. 1. pers. dualis.* oss båda tillhörig. *nsf* vkur 34:15.

oleng *f.* sista smörjelsen. *as* oling 7:12. Se även **oling**.

oliæ, se **olæ**.

olouændis *part. indekl.* utan tillstånd. olouandis 46:18. o louandisz 61:7. olowændiss 61:10. ulowandiss 64:9. vlowandisz 64:14.

olæ, oliæ *v.* olja, meddela sista smörjelsen. *inf* ola 7:22. 8:10. 8:10. olæ 7:12. olia 8:1. oliæ 64:12.

open *adj.* öppen; oavgjord. *nsm* open 7:6. vpen 7:7. *nsf* open 55:19. *dp* opnom 5:6.

opsædrup n. takdropp. *ns* opsædrup 46:8.

or *prp.* ur; *adv.* ut, bort. *prp. m. dat.* or 9:11. 13:11. 14:5. 29:21. 31:12. 40:16. 40:16. 54:5. 54:11. 65:7. or 23:12. ok [läs or] 56:11. *adv.* [eller *prp. abs.*] or 21:17. 25:14. 27:12. 27:13. 29:20. 35:18. ok [läs or] 12:22. Se även **orbøtæ mal, orsakær, orþiuuæ.** Jfr vr.

orbøtæ *adj. indekl.* urbota. orbøtæ 23:2.

ormyliæ *f.* stenbräcka (växtnamn); öknamn för den som förstör råmärken. *ns* ormyliæ 51:1.

orsakær *adj.* saklös. *nsm* orsaker 9:17.

or takæ *v.* uttaga. *inf* ok [läs or] tacæ 12:22.

ortogh, se **ortogh, sæxtanortoghær.**

orþ, se **ban-, firnær, vkuæþins, vin-, vituorþ.**

orþiuuæ *adj. indekl.* urtjuva; ej överbevisad om tjuvnad. orþiufæ 54:6. orþiuvæ 58:23. orþiuua 59:5. 60:18.

oskapaþær *prt. ptc.* ej tillskuren. *npn* oskapaþ 60:23.

otambær *adj.* yster. *asf* otamæ 67:4.

otær *m.* utter. *as* otær 65:7.

ouan *adv.* ovanifrån, ned; a ouan därutöver. dessutom. ovan 36:14. [a] ovan 39:18. 62:18. [a] ouan 39:7.

ouan a *adv.* därutöver, dessutom. ovan a 66:18. ouan a 66:4.

ouormaghi *m.* minderårig eller på annan grund omyndig person. *ns* ovormaghi 21:13. 55:9. *gs* owormaghæ 43:20. *as* ouormaghæ 21:12. *np* ovormagha 21:13.

oxe *m.* oxe. *as* oxæ 40:13. oxsæ 62:5. oxa 41:13. oxa 41:9.

oþal, se **oþæl.**

oþolfastær *m.* så kallades åtta av de nio gode män, som hade att närvara vid köp eller förpantning av jord. *np* oþolfæstir 42:13.

oþolskipti *n.* ägoskifte. *ds* oþolskipti 48:9.

oþæl *n.* jord, som besittes med full äganderätt. *ds* oðælli 50:12.

MARINE BIOLOGICAL LABORATORY WOODS HOLE

P.

paskær *f.*? *pl.* påsk. *np* paskær 66:12.

pavi *m.* påve. *gs* pavæ[ns] 35:9. *ds* pava-[num] 35:9.

pikær *m.* spets; med spets försedd stav. *as* pik 8:8.

primsignæ *v.* primsigna. *inf* brymsignæ 3:8.

præstær *m.* präst, kyrkoherde. *ns* prester 3:9. 3:10. 4:10. 6:19. 8:18. 9:17. (-)prester 5:6. 5:8. 5:11. 5:13. 5:15. 5:17. 6:2. 6:2. 7:2. 7:13. 7:22. præster 8:7. 9:16. præstær 13:12. 64:10. prestær 29:3. [pr]ester 5:11. prester 8:4. 8:8. 8:12. 8:16. 8:21. 9:2. prestær 29:2. *gs* (-)prests 6:20. 7:15. præst[ins] 9:8. prests 8:12. *ds* presti 5:9. 8:14. presti 5:15. presti 6:8. 8:7. 9:4. 9:7. *as* prést 3:7. præst 38:23. prest 7:19. præst 13:11. *dp* prestum 7:20.

pænningær *m. pl.* penningar. *gp* penningæ 9:4.

Q, se K.

R.

rakæ *v.* raka. *inf* rakæ 67:4.

ran *n.* rån. *ns* raan 64:20. *ds* rani 41:16. 55:3. 56:20. *as* raan 57:7. Se även **bosran, handran, rantakin.**

rantakin *ptc. prt.* tagen genom rån. *asn* rantakit 59:23.

ranzsak *f.* [genus framgår av 55:15] rannsakning, husundersökning. *ns* ranzsak 55:14. 55:15. ranszsak 55:12. *as* ranzsak 54:12. 55:16. 55:18. 55:19. ranssak 54:14. ransak 54:13. ranszsak 55:13.

ranzsakæ *v.* rannsaka, verkställa husundersökning. *inf* ranssakæ 54:12.

-ras *f.* lopp, se **vatnras.**

raþ, se **raþsbani, raþsbænd.** Jfr ock **helræþi.**

raþsbani *m.* den som genom råd framkallar dråp. *ns* raþsbani 10:11. *ds* raszbana 12:15.

raþsbænd *f.* det brott, som begås av en raþsbani. *oblik* razbænd 12:20.

raþæ *v. med dat.* härska över; raþæ man hælræþum genom sina rådslag bringa någon om livet. raþæ manni i hændær bringa i någons våld. *inf* raþæ 25:15. 25:17. raþa 25:16. *3spi* raþær 54:3. *1sii* ræþ 54:7. *3sii* ræd 12:16. Jfr **reþæ.**

ren *f.* ren, åkerren. *as* ren 51:1.

renæ *v.* omgiva med ren. *ptc nsf* rend 50:15.

repæ *v.* reva, mäta [jord] med rep. *inf* repæ 48:13. *ptc nsn* repæt 48:14.

resæ *v.* uppresa; driva upp [ett villebråd]. *3spi* resir 16:20. reser 65:6. *3sii* resti 16:21.

reþe *n.* redskap, tillbehör. *ack.* reþe 30:7.

Reþvæghær *m. nom. propr. ns* reðuægh. [= reðuæghær] 70:8.

reþæ *v.* tillrusta. *inf* ræþæ 40:6. þeræ [läs reþæ] 44:18.

-rift, se **iamriuær.**

riftir 67:13, se **rist.**

riki *n.* rike. *gs* [konongs]rikis 13:5. [konong]rikiss 17:20. [konong]rikiz 32:13. [sve]rikis 67:13. *ds* [swe]riki 67:14. *gp* rikiæ[nnæ] 68:4.

rindæ *v. med dat.* stöta; skudda av sig. *sup* rundit 54:23. 59:18.

rinnæ, rænnæ *v.* springa, gå; rinna, flyta. rinnæ vp komma upp [om växter]. *inf* rinnæ 45:18. *3spi* rændær 29:20. 46:14. 50:11. *2sii* rant 38:11. *ptc nsn* runnit 62:11. *dsm* [vp]-runnum 64:2. *sup* runnit 52:19.

ris *n.* ris, kvistar. *ack.* ris 66:9. Jfr **risgarþær.**

risgarþær *m.* gärdsgård av ris. *as* risgarþ 66:2.

rist *f.* råmärke. *ap* riftir [läs ristir] 67:13.

riuæ *f.* räfsa. *as* riuu 62:8.

-riuær, se **iamriuær.**

riþæ *v.* rida. *inf* riþæ 64:11. *3spi* riþær 29:20. 61:7. *2sii* reet 38:18.

Rom *nom. propr. gs* roms 28:3. 35:1. *ds* rom 35:9.

roppæ *f.* svans. *ds* roppo 67:4. *as* roppo 67:6.

roten *adj.* rutten. *npm* roten 52:2. 52:4. [v]roten 52:6.

rotæ *v.* rota, böka [om svin]. *3spi* rotær 64:2.

rotæn *f.* rotande, bökande. *as* rotæn 64:3.

ruf *n.*, se **fæstær ruf, kopruf.**

rughær *m.* råg. *ds* rughi 32:3.

rum *n.* rum, plats. *ns* [stuþer] rum 46:8. Jfr **rum, rum[m]i** *adv.*

rum *adv.* ut. rum 54:13.

rum[m]i *adv.* ute. rummi 6:6.

runi *m.* fargalt. *ns* runi 16:21.

ryuæ *v.* bryta. *inf* ryuæ 42:8. *3spk* ryvi 42:8.

-ræ 3:15, läs **þerræ.**

rænnæ, se **rinnæ.**

rænæ *v.* råna, plundra på ngt (*gen.*). *3spi* rænir 15:2. 38:26. 41:3. *ptc nsm* ræntær 55:4. rantær 60:8.

ræpsing *f.* straff. *gs* ræpsingær 23:4.

ræpst *f.* straff, förbud. *as* ræpst 61:13.

ræt *adv.* rätt. ræt 50:20. [v]ræt 50:20.

rætkænnæ *v.* igenkänna. *1sii* rætkændi 60:8.

rætløse *n.* rättslöshet; fall för vilket inga stadganden förut funnits i lagen. *gp* retlosæ 36:12.

rætløsæ *f.* lagvidrighet. *ns* rætlosæ 61:17. 65:20. 66:2.

rætmæli *n.* rättighet. *ns* rætmæli 40:7.

rættær *adj.* rätt, verklig. *dsm* rættum 31:4. *dsn* rættu 61:2. *dp* rættum 55:9. 59:19. *apn* ræt 37:2. Jfr **ræt** *adv.*

rættær *m.* rätt, lag; rättighet. *ns* [lecara] rætar 67:1. *ds* rætti 20:5. 27:6. 34:16. 34:18. 36:8. [kirkiu] ræt 4:1. ræt 27:17. *as* ræt 13:15. 18:18. 21:21. 58:6. 67:9.

ræuær *m.* räv. *as* ræf 65:6.

-ræþi, se **hælræþi.**

S.

s ? 4:13.

sa *pron.*, se **þæn.**

sa *v.* så. *3spi* sar 9:6. 9:7. *ptc nsn* sait 32:3. 32:4. sat 64:3. *sup* sat 25:10.

sak *f.* sak, mål; böter. *ns* (-)sak 5:5. 7:7. 17:16. 22:2. 37:17. 38:6. 38:12. 38:14. 38:15. 38:17. 40:9. 55:19. 61:12. 61:12. 63:18. 65:13. 65:15. 65:16. sac 7:6. *gs* sakar 20:20. *ds* (-)sak 17:13. 22:18. 38:8. 39:18. 54:22. 59:18. 60:21. 61:15. 65:22. saku 20:12. *as* (-)sak 7:3. 12:15. 12:20. 13:17. 14:14. 14:18. 15:3. 15:7. 16:10. 16:11. 18:20. 20:4. 22:16. 33:8. 33:18. 33:20. 34:3. 34:16. 40:8. 40:11. 53:3. 54:24. 54:26. 55:23. 59:19. sak[inæ] 13:14. *np* sakir 61:6. sakir 61:4. *dp* sakum 41:7. Jfr **saklos, saksoke, saksokiæ.**

saklos *adj.* oskyldig; fri från straff eller ansvar. *nsm* saklos 53:21. 66:7. *dsn* saklosu 11:15. 62:1. 62:3. sakloso 54:25. Jfr **saklost.**

saklost *adv.* saklöst, utan straff eller ansvar. saklost 54:22.

saksoke *m.* målsägande. *ns* saksokæ 12:20. 21:3. 38:1. saksokæ[n] 22:8. saksoki 37:18. saksolæ 18:21. saksolæ 12. not 32. *ds* saksokæ 21:8. 61:16. *as* saksokiæ 35:23. saksokæ[n] 13:17.

saksokiæ *v.* betydelsen av *pres. ptc.* är: målsägande. *ptc asm* saksochende[n] 7:15.

-sakæ, se **ranzsakæ.**

sakær *adj.* saker, skyldig till straff. *nsm* sakær 34:5. 46:18. 55:5. 55:18. 56:7. 57:1. 61:7. saker 50:10. 51:2. sakar 8:13. 35:22. 61:10. sæker 7:14. *npm* sakir 54:4. Se även **orsakær.**

-sal, se **Vpsalir.**

sali *m.* överlåtare; säljare. *ns* sali 58:1. *gs* salæ 56:9. 58:11. *ds* salæ 56:10. 57:17.

salt *n.* salt. *as* salt 3:7.

samaleþ, samalund, se **samæleþ, samulund.**

saman, se **samæn.**

sami *pron.* samme. *dsn* samu 66:20. *asm* samu 30:20. *asf* samu 5:2. *npf* samu 21:9. Se även **samulund, samæleþ.**

samulund *adv.* sammalunda, på samma sätt. samalund 43:7. samulund 11:3.

samæleþ *adv.* sammaledes, på samma sätt. samæleþ 40:18.

samæn *adv.* samman. saman 29:11. 33:2. 49:15. samæn 30:9. 44:10. 60:19. [alt] sæman 14:8.

sandær *adj.* sann, verklig. *nsm* sandær 17:9. 38:8. 39:17. 54:23. 61:15. sanþær 54:22. 65:22. sanddær 40:11. sændær 11:1. 17:13. 17:17. *asm* sannæn 12:15. 53:12. 53:18. *asf* sanna 20:14.

sankænnæ *v.* igenkänna. *1sii* sankændi 56:14. sankiændi 59:6.

sar *n.* sår. *ns* [væþa] sar 19:9. [uaþæ] sar 19:9. *ack.* sar 17:5. 17:23. 18:3. 18:9. 18:10. 18:11. 18:20. 18:21. 19:12. 19:13. 20:7. [uaþa] sar 19:11. [væþæ] sar 19:16. sær 18:2. 18:2. 18:4. 18:5. 18:6. 18:8. [uaþæ] sær 19:8. sarr 22:15. *dp* sarum 17:3. 17:20. 17:21. 23:5. [vaþæ] sar*um* 19:1. Jfr **saræ bot, saræ mal, saræ maþær.**

sar *adj.* sårad. *nsm* sar 17:3. 18:16.

sarghæ *v.* sarga, såra. *3spi* sarghar 20:7. *3sii* sarghaþi 17:10. sargæþi 22:16. *ptc nsm* sargaþær 67:2. særghæþar 19:3. sargheþer 6:15.

saræ bot *f.* böter för sår. *ap* saræ bøtær 30:10.

saræ mal *n.* mål angående sår. *ns* saræ mal 17:16. *dp* særæ malum 17:1.

saræ maþær *m.* den som sårat en annan. *ns* saræmaþær 17:17.

sattær *adj.* förlikt, ense. *npm* sattir 51:7. [a]satir 10:12.

saxtan, se **sæxtan.**

se, se **væræ** *st. v.*

se[iæ] *v.* se; syna, besiktiga. eþ se mottaga ed. *inf* sea 15:6. 35:10. [a] sea 18:13. [a] seæ 25:8. seiæ 19:5. se 7:2. 16:8. 49:12. *1sii* sa 38:10. 38:12. 38:14. 38:16. 38:18. 39:15.

sex, se **sæx.**

Sialand *n. nom. propr. ds* sialandi 68:3.

sialvær *pron.* själv. *nsm* sialvær 27:16. 34:16. 50:8. 55:13. sialwær 47:4. sialuær 43:18. 47:20. 54:14. sialuer 3:16. sialvar 6:8.

siang *f.* säng. *ds* siangu 15:5. *as* siang 26:18.

siax, se **sæx.**

sifskapær *m.* svågerskap. *ns* sifskapær 36:8.

sighiæ *v.* säga. *inf* sigiæ 10:4. sighiæ 32:19. 55:16. sighia 48:14. sygiæ 3:10. sæghia 6:19. *3spi* sighir 7:17. 27:20. 28:2. 28:13. 38:4. 52:3. sigir 38:10. sighær 69:2. *3ppi* sighiæ 21:5. 36:10. 39:7. 43:1. 43:6. 45:10. 54:25. 55:1. 55:21. 58:23. sigiæ 26:15. 27:17. 36:19. 41:4. sighia 41:6. 44:19. 58:5. 58:20. 60:11. [til] sæghiæ 11:8. *ptc nsn* saghæt 54:8.

-signæ, se **primsignæ.**

sik, se **sin.**

silvær *n.* silver. *as* silvær 45:1.

sin *pron. refl.* sig. *gen.* sin 16:7. sin [i mællin] 48:16. 49:12. *ds* sær 6:8. 7:2. 11:5. 11:7. 12:13. 14:18. 15:3. 17:9. 17:10. 20:19. 21:2. 25:21. 27:6. 29:7. 29:16. 32:13. 32:18. 34:14. 34:16. 36:4. 36:6. 36:9. 38:7. 38:22. 39:15. 39:16. 40:7. 40:10. 43:5. 43:14. 45:5. 45:9. 46:11. 47:9. 47:11. 49:1. 49:7. 50:5. 50:7. 52:14. 53:17. 59:2. 60:3. sæ 44:5. 59:22. *as* sik 5:16. 7:20. 8:10. 16:4. 16:4. 16:11. 16:12. 17:12. 21:3. 22:16. 27:9. 27:20. 29:7. 31:5. 33:20. 34:17. 37:13. 38:24. 38:26. 39:8. 39:19. 40:10. 45:11. 47:4. 47:20. 47:20. 48:18. 49:4. 51:6. 52:8. 54:6. 54:8. 55:14. 55:18. 55:20. 56:4. 57:2. 57:4. 57:5. 57:7. 57:13. 57:15. 58:23. 63:6. 63:9. 63:11. 64:7. 64:9. 65:11. 65:17. 65:21. 66:21. sic 11:6. 21:4. 37:1. 40:19.

sin *pron. poss.* sin. *gsm* sins 55:4. *gsf* sinna 30:5. *gsn* sins 14:13. 54:18. 55:23. 57:19. *dsm* sinum 14:18. 27:11. 29:8. 30:19. 41:2. 43:10. 55:16. 57:17. 61:17. 63:1. 63:14. 65:9. *dsf* sinni 15:5. 26:18. 33:20. 34:17. 34:21. 36:4. 39:17. 43:17. 44:6. 47:17. 49:7. 52:16. 66:21. *dsn* sinu 13:11. 14:14. 15:10. 29:6. 31:3. 50:11. sinv 55:12. *asm* sin 8:1. 8:2. 13:15. 18:18. 20:19. 22:6. 23:15. 26:5. 26:6. 35:5. 35:5. 35:5. 35:6. 35:6. 35:7. 35:7. 35:7. 35:8. 35:8. 35:8.

35:11. 38:21. 38:23. 39:7. 41:6. 45:3. 47:4. 53:11. 53:22. 54:24. 55:15. 56:6. 56:17. 57:4. 57:15. 58:9. 58:12. 58:14. 58:15. 59:5. 59:7. 59:22. 62:17. 63:12. 66:8. 66:9. 66:19. sin [*felskr.*] 58:22. *asf* sinæ 5:2. 21:16. 24:18. 26:2. 26:14. 29:17. 32:6. 32:19. 35:22. 43:10. 44:5. 47:4. 47:10. 50:4. 50:8. 53:20. 54:26. 55:8. *asn* sit 5:9. 23:8. 26:4. 26:19. 30:5. 31:16. 32:14. 35:4. 37:18. 38:21. 38:22. 41:4. 41:15. 45:2. 49:13. 53:14. 54:20. 56:10. 56:13. 56:19. 59:1. 59:12. 59:13. 59:17. 60:6. 63:10. *gp* sinæ 23:11. *dp* sinum 4:11. 6:17. 7:3. 11:7. 12:13. 14:3. 17:9. 25:12. 26:12. 29:6. 31:17. 33:23. 34:15. 36:7. 36:10. 38:8. 43:2. 43:5. 45:9. 49:1. 49:7. 59:2. 60:3. *apm* sinæ 27:9. 32:14. *apn* sin 46:10. 54:15. 61:14.

sin *konj.* sedan. sin 42:9. 66:19. Jfr **siþæn ær.**

sin *n.* gång. *as* sin 26:9. [*ds* sinni 4:7 kan höra hit lika väl som till sinni].

sinni *n.* gång. *ds* sinni 4:7. *as* sinni 62:12.

-sior, se **Holæsior.**

sitiæ *v.* sitta; förbliva; stanna; uppehålla sig; sitiæ firi förestå. *inf* sitiæ 25:15. sittiæ 25:9. 25:12. sitia 32:5. sittia 25:7. *3spi* sitær 8:9. 11:11. 25:7. 28:8. 30:13. 43:16. 64:5. sitir 24:1. 25:19. sytær 28:4.

siu *num. kard.* sju. siu 21:9. 42:14. 46:14. siv 33:20. 48:5. syv 56:18. Se även **siunættingær, siuærings batær.**

siukær *adj.* sjuk. *nsm* siukær 7:16. *npm* siuker 28:10. *npn* siuk 35:25. *dp* siukum 7:17. sivkum 7:18.

siundi *num. ord.* sjunde. *dsm* siundæ 20:13.

siungæ *v.* sjunga. *3spi* sivngær 7:18.

siunættings daghær *m.* dag, då sjudygnsstämma hålles. *as* siunættings dagh 47:8.

siunættings giarþ *f.* sjudygnsstämma. *as* siunættings gyarþ 20:14.

siunættingær *m.* sjudygnsstämma. *ns* siunattingær 42:14. *gs* siunættings 48:9. siunattings 40:6. *ds* sivnættingi 31:14. 39:24. sivnattingi 65:21. siunæ ting 47:5. *as* siunætting 31:12. 39:14. 39:23. 42:9. 42:15. 47:13. siunatting 43:10. 45:2. 50:18. 56:8. 60:1. 65:17. syunættingh 20:13. 20:13. syunatting 57:8. 57:16. 59:12. 59:23. siunattingh 42:17. syunattingh 58:13. Se även **siunættings daghær, siunættings gærþ.**

siuærings batær *m.* båt, som navigeras med sju åror [tre par för rodd och en styråra]. *as* siværings bat 62:7.

siþæn *adv.* sedan. siþæn 14:11. 16:2. 21:5. 27:4. 27:6. 30:9. 31:16. 34:6. 35:19. 39:6. 39:18. 42:11. 42:12. 43:11. 48:14. 50:5. 50:7. 53:14. 58:9. 67:5. siþen 3:8. 14:2. 16:7. 27:4. 30:7. 37:3. 58:11. siþan 7:7. 8:17. 12:10. 15:8. 22:8. 26:6. 28:3. 36:17. 37:9. 39:1. siðæn 26:4. 69:8. siðan 69:13. 70:2. syþan 39:16. sydæn 62:1.

siþæn [ær] *konj.* sedan. siþæn 34:3. 44:10. 59:11. 62:11. siþen 48:13. siþan ær 29:11. Jfr **sin** *konj.*

siþæri *adj. kompar.* mäktigare. *nsm* siþæri 49:16. siþæri 52:9.

Skaland ? *pl. nom. propr. gp* skalandæ 70:6.

skam *f.* skam. *as* skam [sammanskrivet med det följande ordet a 'har'] 67:8.

Skani *f. nom. propr. ds* skani 68:3.

Skanungs bo[e] *m.* innevånare i Skanungær. *np* scanungs bor 70:3.

Skanungs hæræþ *n. nom. propr. ns* skanungs*hæræþ* 70:1.

Skanungær *m. nom. propr.* Se ovan.

skapæ *v.* tillskära (om kläder). *ptc npn* [o]skapaþ 60:23. *an* skapat 60:21.

-skapær, se **hæskapær, trolskapær.**

Skarær ? *pl. nom. propr. dp* skarum 70:4.

skaþi *m.* skada. *ns* skaþi 5:7. 5:14. 63:1. 63:3. scaþi 5:8. *as* skaþa 5:6. 41:2. skaþæ 54:24. 62:20. 67:8. skaþæ[n] 62:19. skæþæ 41:3. scaþ 62:18.

skenæ *f.* mindre sår eller annan kroppsskada. *as* skenu 20:2.

skiept 60:22. se **skæptæ.**

skildir 22:5. se **skuld.**

skiliæ *v.* skilja; stadga, förordna. *impers.* skil a l. vm [39:7] vara oense om något. Det ord, som utmärker de tvistande, ställes vanligen i *ack.*; för *dat.* finnes blott ett någorlunda säkert belägg [5:14]. *inf* skiliæ 35:19. 35:19. 44:18. 52:10. *3spi* skil 5:14. 7:19. 21:18. 26:15. 33:22. 39:7. 44:8. 44:14. 45:7. 49:2. 49:2. 49:12. 49:20. 50:2. 65:3. scill 6:13. *3spip* skils 53:21. *3ppi recipr.* skilias 28:16. *ptc nsn* skilt 33:2. *npn* skild 31:3. *sup* skilt 25:18.

skioldær *m.* sköld. *as* sculd [läs skiold] 23:8.

skip *n.* skepp, fartyg. *ds* skipi 28:15. *as* skip 28:16. 62:6. [har]skip 24:3.

skipt *f.* åkerskifte, teg. *ns* skipt 45:9. *gs* skipt 45:8. *as* skipt 45:11. 50:14. [vt]skipt 45:12. *np* [vt]skiptir 45:13. *gp* [vt]skiptæ 45:15. Jfr **vtskipt.**

skipti *n.* skifte, byte, delning. *ns* [þriþiungs]skipti 33:13. *gs* skiptis 26:4. 30:20. 44:8. *ds* [oþol]skipti 48:9. *as* [bo]skipti 22:5. 26:3.

skiptæ *v.* skifta, dela; byta; förordna; hänskjuta [34:21. 35:9]. *inf* skiptæ 16:7. 22:8. 24:17. 25:4. 25:8. 25:14. 27:9. 27:11. 30:7. 31:1. 31:9. 34:21. 35:9. 36:16. 44:3. 45:19. 69:2. 69:9. sciptæ 8:17. skipta 11:20. scipta 8:16. *3spip* skiptis 44:7. 69:8. *3ppi* skiptæ 31:2. 47:17. 70:9. [lagh]skiptæ 52:15. *ptc nsm* skiptær 68:7.

skipæ *v.* ordna, fördela. *inf* skipæ 48:16. scipæ 7:5.

skir, se **vskir.**

skirskutæ *v.* framställa för närvarande eller tillkallade vittnen. *inf* skirskutæ 55:4. 55:14. skyrskutæ 40:7. *1spi* skyrskutæ 38:5. 38:13.

skirskutæ vittni *n.* vittnesmål om att en sak blivit framställd för närvarande eller tillkallade vittnen. *ack.* skyrskutæ vittni 38:6. skærscutæ vittni 20:16.

skiutæ *v.* skjuta; [för]skjuta; [undan]sticka. *3spi* skiutær 15:12. 27:5. skytær 23:10. *sup* skutit 30:1.

-skiæg, se **Tiughuskæg.**

skiæl *n.* gränsmärke, råmärke. Jfr **markær skiæl.** *ap* skial 49:12. skyal 49:12.

skiælæ tak *n.* borgen för en omtvistad sak, då målet hemställdes till lagmannens prövning. *ns* skiælæ tak 57:12.

skiær 23:12, se **skæræ.**

skoghær *m.* skog. *ns* skoghær 61:12. *gs* skogs 16:3. 22:12. skogss 48:1. skgs [läs skogs] 28:16. skoghær 62:1. *ds* skoghæ 11:10. 23:9. skoghe 65:8. 65:13. 66:2. skoghi 61:17. 62:16. 65:9. *as* skogh 62:2. *dp* skoghum 15:2. 29:13.

skor *m.* sko. *ap* sko 67:5.

skriptæ brut *n.* olydnad mot föreskrift om kyrkostraff eller förnyelse av brott, för vars skull man dömts till kyrkostraff. *as* skriptæ brut 35:12.

skroksak *f.* falsk beskyllning. *ns* skroksak 17:16.

skruþær *m.* prydnad, bonad, inventarier. *ns* scruþer 5:13.

skræppæ *f.* påse. *as* screppu 8:8.

skuld *f.* skuld. *ns* skuld 45:3. *ds* skuld 39:11. *as* skyld 39:6. 39:8. 39:9. 45:3. 45:4. skuld 39:4. 39:5. skyldþ[inæ] 39:11. kuld [läs skuld] 45:2. *dp* skuldum 31:9. *ap* skyldir 25:15. 25:16. 30:8. skildir 22:5.

skulu *v.* skola. *3spi* skal 3:8. 5:8. 5:11. 5:11. 5:17. 6:2. 6:16. 6:17. 6:19. 7:1. 7:5. 7:8. 7:12. 7:17. 8:21. 9:1. 9:6. 9:8. 9:13. 10:3. 10:5. 10:7. 10:7. 10:9. 10:10. 10:10. 10:12. 10:13. 10:17. 11:2. 11:4. 11:5. 11:8. 11:9. 11:15. 11:16. 11:16. 11:17. 11:20. 11:21. 11:21. 11:22. 12:7. 12:8. 12:9. 12:10. 12:12. 12:15. 12:16. 12:17. 12:19. 12:21. 13:3. 13:8. 13:8. 13:12. 13:13. 13:16. 14:14. 15:16. 16:1. 16:2. 16:5. 16:8. 16:11. 16:12. 16:13. 16:13. 17:3. 17:5. 17:7. 17:10. 17:12. 17:13. 17:14. 17:16. 18:11. 18:13. 18:13. 18:22. 19:11. 19:11. 19:12. 19:13. 19:17. 19:19. 19:21. 19:21. 20:7. 20:12. 20:14. 20:16. 20:16. 20:16. 20:19. 21:2. 21:3. 21:12. 22:2. 22:5. 22:6. 22:8. 22:11. 22:12. 22:16. 25:4. 25:7. 25:8: 25:8. 25:8. 25:15. 25:15. 25:16. 25:17. 25:18. 26:1. 26:2. 26:5. 26:6. 26:7. 26:10. 26:14. 26:21. 27:9. 27:10. 27:11. 27:19. 27:20. 27:21. 27:22. 28:2. 28:3. 28:3. 28:20. 29:1. 29:3. 29:8. 30:1. 30:4. 30:7. 30:16. 30:19. 30:20. 31:1. 31:3. 31:4. 31:9. 31:10. 31:12. 32:4. 32:5. 32:13. 32:14. 32:15. 32:18. 32:19. 33:1. 33:13. 33:19. 33:21. 33:23. 34:8. 34:10. 34:13. 34:18. 34:21. 35:8. 35:11. 35:17. 35:18. 35:19. 35:23. 36:2. 36:3. 36:6. 36:9. 36:14. 36:15. 36:16. 36:17. 36:19. 37:1. 37:2. 37:3. 37:4. 37:7. 37:7. 37:8. 37:8. 37:9. 37:12. 37:13. 38:6. 38:9. 38:15. 38:23. 38:26. 39:4. 39:9. 39:11. 39:13. 39:16. 39:18. 39:21. 39:23. 40:5. 40:6. 40:7. 40:9. 40:13. 40:14. 41:3: 41:9. 41:11. 41:17. 42:6. 42:10. 42:11. 42:12. 42:14. 42:14. 42:15. 42:15. 42:17. 42:19. 42:20. 43:1. 43:4. 43:7. 43:8. 43:10. 43:10. 43:11. 43:13. 43:14. 43:15. 43:18. 43:20. 44:1. 44:2. 44:3. 44:7. 44:18. 45:2. 45:3. 45:4. 45:8. 45:18. 45:19. 46:1. 46:2. 46:3. 46:6. 46:7. 46:11. 46:14. 46:15. 46:16. 46:17. 47:1. 47:1. 47:4. 47:5. 47:10. 47:15. 48:9. 48:10. 48:14. 49:4. 49:13. 49:16. 49:17. 49:18. 49:19. 49:20.

50:1. 50:6. 50:9. 50:15. 50:18. 51:4. 51:6. 51:8. 52:8. 52:8. 52:9. 52:11. 52:14. 52:17. 52:18. 53:8. 53:14. 53:17. 54:10. 54:11. 54:12. 54:13. 54:14. 54:14. 54:17. 54:17. 54:21. 54:23. 55:1. 55:3. 55:7. 55:9. 55:12. 55:14. 55:16. 55:17. 55:20. 56:6. 56:6. 56:7. 56:8. 56:9. 56:10. 56:12. 56:17. 56:19. 56:19. 56:20. 56:21. 57:5. 57:7. 57:8. 57:16. 57:17. 57:18. 58:2. 58:4. 58:10. 58:11. 58:13. 58:14. 58:16. 58:18. 58:22. 59:1. 59:5. 59:7. 59:12. 59:13. 59:19. 59:23. 59:23. 60:1. 60:6. 60:10. 60:11. 60:14. 60:15. 60:16. 60:17. 60:18. 60:19. 60:22. 61:1. 61:15. 62:6. 63:6. 64:11. 64:14. 64:17. 64:19. 64:20. 65:17. 65:20. 65:21. 66:3. 66:8. 67:2. 67:3. 67:4. 67:5. 67:5. 67:6. 67:7. 69:1. 69:2. 69:9. scal 3:6. 3:7. 3:7. 3:8. 3:9. 3:10. 3:11. 3:13. 3:15. 4:3. 4:10. 4:14. 5:6. 7:11. 7:19. 7:22. 8:1. 8:16. 8:17. 12:2. 20:13. skall 31:22. *3ppi* skulu 10:6. 10:11. 11:3. 11:4. 11:19. 11:19. 15:15. 15:19. 16:4. 16:6. 16:7. 17:5. 18:12. 20:18. 25:12. 27:2. 27:14. 28:6. 29:15. 30:8. 30:21. 32:9. 33:7. 35:9. 36:17. 36:18. 37:12. 40:22. 42:7. 42:13. 42:20. 43:12. 45:13. 45:18. 46:6. 47:13. 48:4. 48:5. 48:15. 49:5. 49:6. 49:12. 49:15. 49:20. 50:4. 52:14. 54:11. 54:12. 54:19. 54:20. 57:20. 63:17. 66:9. sculu 3:10. 4:5. 4:7. 4:11. 70:4. skvlu 24:17. skolu 33:12. *2sik* skuldi 10:14. *3sii* skuldi 66:7. *3sik* skuldi 48:13.

skyld, se **skuld**.

skyldughær *adj.* skyldig, pliktig. *nsm* skyldugher 8:7. 8:10.

skyldær *adj.* besläktad. *nsm* skiuldær 31:15. *nsf* skyuld 34:15. skylþ 36:7. *asf* skyldæ 34:17. *npm* [iamn]skyldir 25:5. [iamn]skildir 11:20. *superl. nsm* skyldasti 11:17. skyldastæ 33:6. skyldesti 28:20. skyldæsti 67:10. skyldestær 27:22. skyldastér 10:9. *asm* skyldæstæ 13:8. 32:18. *npm* skyldasti 28:7.

skyrskutæ *v.*, se **skirskutæ**.

skæmmæ, se **korn-, mat-, symnskæmmæ**.

skæppæ *f.* skäppa. *as* skæppv 64:3. *np* skæppur 9:4. *ap* skæppur 32:4.

skæptarvi *m.* bröstarvinge. *ds* skæptarva 31:5.

skæptæ *v.* skafta, förse med skaft. *ptc apn* skiept 60:22.

skærscutæ vittni, se **skirskutæ vittni**.

skæræ *v.* skära. *inf* skæræ 9:13. *3spi* skiær 23:12.

skærþæ *v.* göra avbräck i, minska. *ptc nsm* skærdær 20:15.

skotning *f.* gåva av jord. *ns* skotning 42:4.

sla *v.* slå. *3spi* slar 51:4. *ptc asf* [u]slægnæ 62:11.

slagh *n.* hugg, slag. Se **svartæ slagh**.

slemæ *f.* ett öknamn. *ns* slemæ 67:12.

slikær *m.* slik, sådan, likadan, lika mycken. *nsn* slikt 18:13. 26:7. *dsm* slikum 20:4. *dsn* sliku 66:20. *asm* slikan 30:20. *asf* slikæ 20:4. slicæ 19:13. *asn* slikt 19:11. 19:11. 21:12. 27:2. 30:8. 43:1. 62:22. slict 7:5. 19:12. slickt 24:18. 64:2. slit [läs slic] 11:21. 24:15. 69:3. *npf* slikæ 21:9. *dpm* slikum 35:8.

slokifrillu 27:1. se **slokifrillæ**.

slæþi *m.* släde. *as* slæþæ 62:5.

slokifrillæ *f.* frilla. *gs* slokifrillu 27:1.

Smaland *n. pl. nom. propr. dp* smalandum 68:1.

smalænskær *adj.* småländsk. *asm* smalenskæn 13:5.

smyriæ *v.* smörja. *inf* smyria 67:5. *ptc apm* [ny]smurþæ 67:5.

sokn *f.* socken; lagsökning. *ns* sokn 45:21. sopn 6:5. sopcn 6:7. *gs* soknæ 8:9. *ds* sokn 8:21. *as* sokn 7:17. 8:12. 40:9. 64:11. sopn 6:13. 6:17. Jfr **hemsokn, soknær mæn**.

soknær mæn *m. pl.* socknebor. *np* sopnær mæn 7:1. *dp* sopnar mannum 7:2.

somar *m.?, n.?* sommar. *as* somar 7:9.

somi *m.* heder. *ns* somi 20:15.

sopnær mæn, se **soknær mæn**.

sot *f.* sjukdom. *ns* sot 3:11.

souæ *v.* sova; *prt. ptc.* insomnad, sovande. *ptc asm* souen 23:7.

sper 20:2, se **spiær**.

spik *genus?* salva. *as* spik 17:6. 20:2.

spillæ *v.* fördärva, förstöra. *3spi* spillir 51:12. *3spkp* spillis 51:10. *ptc nsm* spiltær 53:4. *nsn* spilt 10:5. 17:5.

spini *m.* spene. *ds* spina 60:5. spinæ 56:12.

spiut *n.* spjut. *as* [biorn] spiut 16:19. [ælg]spiut 16:19. spyut 38:11.

spiær *f.* klut, trasa, förband. *as* spiær 17:6. sper 20:2.

sprængiæ *v.* spränga. *ptc nsm* sprængdær 53:4.

spyriæ *v.* spörja, fråga; [upp]spåra. *inf* [at] spyriæ 37:7. [at] spyria 55:17. *3spip* spyrs [vp] 5:8.

-spæri, se græsspari.

stafkarl *m.* tiggare. *ns* stafkarl 8:8.

standæ *v.* stå; förbliva; inberäknas. standæ til hava att vänta. *prt. ptc.*: stadd, befintlig. *inf* standæ 9:8. 10:15. 18:12. 29:1. 31:2. 39:1. 42:20. 46:2. 48:13. standa 11:3. standi [*felskr.*] 10:5. *3spi* standær 29:17. 44:20. standær 14:13. 24:4. 55:19. stændær 47:6. standér 29:16. *3ppi* standæ 4:17. *3pii* stoþu 52:4. *sup* standit 49:14. *ptc nsn* staþit 56:20.

stang *f.* stång, se andurstang.

stangæ *v.* stånga. *3spi* stangær 16:21.

stapul *m.* klockstapel. *as* stapul 4:13.

starvi *m.* pest. *ns* starui 64:21.

stauær *m.* stav; biskopsstav. *as* staf 37:8. 66:8.

-staþu-, se vmstaþumæn.

staþvi *m.* avtal. *as* staþvæ 66:15.

staþær *m.* ställe; tillstånd (31:12); fall (33:12). *ns* staþér 42:11. *ds* stad 31:12. *as* stad 49:16. staþ 33:12. Se även annærstaþ, læghær-, mylnu staþær.

sten *m.* sten; gränssten. *ns* sten 4:10. 5:1. 68:4. *as* sten 51:1. *ap* stenæ 46:6. 68:4. Se även Brimsæ, Hviti, Kinnæ sten; Þorsten.

stenæ *v.* utmärka med gränsstenar. *ptc nsf* stend 50:15.

stiborþ *n.* damlucka. *np* stiborþ 52:4.

stighæ *v.* stiga, gå. *3spi* stighær 28:6.

stighær *m.* stig, se løpstighær.

stingæ *v.* stinga, sticka. *inf* stingæ 66:8. *3spi* stingær [vt] 40:19. stingir [vt] 23:11.

stingær *m.* en bosskapssjukdom. *ns* stingær 64:21.

stiornfastær *adj.* försedd med fast styre. *asn* stiornfast 62:6.

stiupbarn *n.* styfbarn. *ds* stiupbarni 29:6.

stiælæ *v.* stjäla. *inf* stialæ 53:8. *3spi* stial 41:3. 54:2. stiæll 59:16. *3spi refl.* stiæls 27:6. *3ppi* stiælæ 53:7. *1sii* stal 54:6. *ptc nsm* stolen 14:13. 53:19. 54:10. 56:14. 59:6. 60:7. *nsf* stolen 59:11. *nsn* stolet 30:16. 30:17. *asn* stolet 59:22. [þiuf] stolet 56:8. [þiuf]tolet 56:9. *npn* stolen 5:4. *sup* stolet 14:8.

stokkær *m.* bistock. *as* stok 65:3. 65:4. Se även brytstokkær, hyrnustokkær.

stol *m.* stol. *as* [biskups] stol 37:10.

stol *f*? prästkappa. *as* stol 8:12.

stoþ hors *n.* avelssto. *np* stoþ hors 29:13.

strykæ *v.* stryka; strykæ fra sær fördriva [sitt foster]. *ptc nsf* [hud]strukin 67:9. *sup* strukit 38:21.

-stughæ, se bastughæ.

stulpi *m.* stolpe. *np* stulpær 4:17. 52:4.

stumn *m.* stubbe. *gs* stums 61:15. 61:17.

stuuæ *f.* stuga, boningshus. *ds* [øl]stuvu 15:15. *np* stuwur 31:7. Jfr bastughæ, ølstuuæ.

stuuær *m.* stubbe. *as* stuf 61:19.

stuþ *f.* stolpe. *gs* stuþer [rum] 46:8.

stykki, se køtstikki.

styld *f.* stöld. *ds* styld 41:16. 53:17.

styrisfastær *m.* ordföranden bland de nio gode män, som närvoro vid köp eller förpantning av jord. *ns* styrisfæstær 42:13.

stæmmæ *f.* fördämning i vatten. *dp* stæmmum 51:12.

stæmnudaghær *m.* dag för legostämma. *np* stæmnudaghær 66:12.

stæmnæ *f.* stämma, sammankomst. *ns* stæmnæ 68:9. *ds* stæmnu 43:13. *as* stæmnu 32:19. 43:12. 58:4. stæmnv 57:20. *dp* [øl]stæmnum 35:24. [øl]stæmpnum 35:22.

stæmnæ *v.* fördämma. *inf* stæmnæ 52:12.

stæþiæ *v.* råka på, anträffa. *inf* stæþiæ 59:12. *3spi* stæþær 57:7. 59:22. 64:15. steþer 59:8.

su, se þæn.

sva *adv.* [lika]så. sva 5:5. 7:2. 8:1. 8:16. 9:10. 10:16. 10:16. 10:17. 11:7. 11:19. 11:19. 12:4. 12:9. 12:11. 12:12. 12:21. 12:21. 13:7. 13:17. 14:9. 16:12. 17:9. 17:9. 17:12. 18:11. 18:17. 20:3. 21:2. 23:14. 26:15. 27:10. 27:10. 27:17. 29:6. 30:7. 30:11. 30:21. 31:10. 33:6. 33:7. 33:7. 34:14. 34:15. 34:17. 35:19. 35:23. 35:23. 35:24. 36:4. 36:6. 36:7. 36:9. 36:10. 36:14. 36:19. 38:1. 38:2. 38:7. 38:9. 39:15. 39:16. 40:7. 40:8. 40:10. 40:14. 40:15. 40:17. 42:20. 43:5. 43:6. 43:11. 43:14. 44:7. 45:9. 46:7. 48:12. 53:15. 54:2. 59:2. 60:20. 61:1. 66:1. 66:6. 66:15. sua 10:14. 11:2. 12:10. 12:13. 12:14. 19:21. 19:21. 28:11. 31:14. 35:23. 39:22. 40:13. 40:14. 42:11. 44:2. 44:19. 47:7. 47:11. 48:15. 48:15. 49:1. 49:7. 50:10. 51:5. 51:9.

51:11. 52:3. 54:20. 59:20. 59:20. 60:3. 66:17. swa 5:5. svæ 43:2. sua[t] 7:3. sæ [läs fæ sva] 13:12.

svartæ slagh *n.* blindhugg [hugg eller slag, som medför varken blånad eller blodvite]. *as* suartæ slagh 21:21.

svaræ *v. m. dat.* svara för. *3spk* svari 41:6.

svarþær *m.* svål, skinn. *as* swærþ 60:23.

Sven *m. personnamn. ns* sven 67:12.

Sveriki *n. nom. propr. gs* sverikis 67:13. *ds* sweriki 67:14.

sveær *m. pl.* svear. *np* sveær 36:14.

svin *n.* svin. *ns* svin 64:2.

sult *f.* hunger, svält. *ns* sult 64:18.

sum *komp. konj.* som. sum 6:3. 6:10. 7:5. 8:8. 8:16. 10:17. 11:21. 12:4. 13:12. 15:16. 17:20. 17:21. 18:12. 18:14. 19:11. 19:12. 19:12. 19:14. 19:21. 20:4. 20:5. 21:13. 24:16. 24:18. 26:7. 26:15. 27:2. 29:9. 30:7. 30:8. 30:21. 30:21. 32:4. 34:15. 35:24. 36:10. 36:19. 39:7. 39:22. 40:14. 40:17. 41:4. 41:6. 41:12. 43:15. 44:2. 44:8. 44:19. 45:10. 47:11. 48:15. 53:16. 54:8. 55:1. 55:21. 58:5. 58:6. 58:20. 58:23. 60:10. 60:12. 60:20. 61:1. 62:22. 63:7. 63:8. 64:2. 66:7. 66:16. 66:18. 67:7. 69:3. svm 31:9. 43:1. 43:6.

sum *temp. konj.* som, genast då. svm 53:18.

sum *pron. rel.* som. sum 5:6. 5:13. 6:13. 9:7. 10:12. 11:8. 16:8. 16:8. 19:4. 19:4. 19:7. 19:8. 22:7. 29:12. 29:12. 29:13. 30:20. 30:21. 35:12. 40:4. 40:17. 40:22. 41:9. 42:13. 46:15. 47:12. 49:14. 49:16. 51:1. 53:19. 53:20. 54:25. 56:20. 59:23. 61:10. 62:17. 62:22. 63:8. 64:15. 67:3. 67:8. svm 29:12. 42:9. 43:18.

sun *m.* son. *ns* sun 24:15. 24:16. 29:8. 31:2. 31:5. 31:20. 53:7. svn 24:8. 24:8. 35:5. [bondæ] sun 37:12. [bonþæ] svn 37:8. [bondæ] son 32:18. [dottor] *sun* 25:3. [systur] *sun* 25:4. *gs* suner 3:13. sunær 42:3. *ds* svni 30:19. *as* sun 25:11. son 35:5. [bonda] svn 7:22. [bondæ] sun 61:19. [broþor]son 35:8. [aþalkono] *sun* 27:2. [dottor]svn 35:7. [svnar]sun 35:7. [systur]svn 35:8. [slokifrillu] son 27:1. *np* synir 30:21. *gp* syna [arf] 24:15. Se även **sunædotter, sunærbørn, sunærsun.**

sundriskær *adj.* söderländsk. *asm* sundriskæn 21:8.

sundær *adv.* sönder, i delar. sundær 25:5.

sunnudaghær *m.* söndag. *as* svnnudagh[in] 35:15.

sunnæn *adv.* sunnan, från söder. sunnan 36:16.

Suntru as *m. nom. propr. ds* suntrv asi 68:5.

sunædotter *f.* sondotter. *ns* svnædottir 25:3.

sunærbørn *n.* sonbarn. *ns* sunærborn 24:10. *np* sunærborn 24:10.

sunærsun *m.* sonson. *as* svnarsun 35:7.

svænskær *adj.* svensk, från Svealand. *asm* svænskan 13:5.

sværiæ *v.* svärja. *inf* sværiæ 11:3. 17:17. 19:20. 37:2. 43:7. 48:12. 53:13. 56:10. 56:12. 56:13. 59:6. 61:2. suæriæ 39:9. 58:18. 60:6. 65:4. 66:15. sværriæ 10:17. sværia 12:12. svariæ 12:10. *3spk* suæri 56:1. 63:1. *ptc dsm* suornum 6:3. 37:18. svornom 39:18. svornum 40:2. suornom 53:4. 66:3. *sup* svoret 5:16.

swærþ 60:23. se **svarþær.**

suþær maþær *m.* söderländning. *ns* suþær *maþær* 18:16. suþærman 13:13.

syll *f.* syll, understa stocken i en byggnad. *as* syll 5:8. *np* sillir 4:17.

symnskæmmæ *f.* byggnad, i vilken man sover. *ns* symnskæmmæ 54:15.

syn, se **asyn** och **synær vittni.**

synd *f.*, se **houoþsynd, syndæ mal.**

Syndal *m. nom. propr. ns* syndal 70:7.

syndæ mal *n.* mål angående begången synd. *ap* synda mal 38:23.

syniæ *v.* vägra. *inf* syniæ 54:12. 54:14. 55:13. 57:13. synia 56:7. synnia 57:6. *3spi* syn 61:16. svn 35:21. *3spip* syns 40:5. 40:7. 55:14. sins [läs syns] 55:12. *3sii* sundi 55:16. 55:18. 55:19. *ptc nsf* svnd 55:15.

synæ *v.* visa. *inf* synæ 17:5.

synæ arf *n.* arv efter söner. *as* syna arf 24:15.

synær vittni *n.* åsyna vittne; vittnesbörd av åsyna vittne. *ds* synær uittni 40:8. *as* synær vittni 39:14.

systir *f.* syster. *ns* systir 24:10. 24:10. 31:21. [faþur] systir 25:3. *np* systær 35:3. Se även **systur børn, systur sun.**

systrungi *m.* manlig syssling. *ns* systrungi 35:6. *as* systrung 35:6. *np* systrungær 35:2.

systrungæ *f.* kvinnlig syssling [sysslingar = systrars barn]. *np* systrungur 35:3.

systur børn *n.* systerbarn. *ns* systor børn 24:12. *np* systor børn 24:12.

systur sun *m.* systerson. *ns* systur sun 25:3. *as* systursvn 35:8.

sæ 13:12, läs **fæ sva.**

sæghiæ, se **sighiæ, til sighiæ.**

sægnærþing *n.* ett på endagen utsatt ting, där ett mål, som fullföljts på endagen, skulle slutligen avgöras. *gs* sægnarþings 11:6. *ds* sægnærþingi 11:10. 17:11. sægnær þingi 21:2. 47:16. 48:14. *as* sægnær þing 31:17.

sæker 7:14. se **sakær.**

sækiæ *v.* göra saker, skyldig att böta. *3spk* sæki 38:24. 57:7. 57:13. 64:7. 64:9. 65:10. sækti [läs sæki] 51:6.

sækæ *felskr.*, se **sæliæ.**

sæliæ *v.* överlämna; föryttra (genom köp eller skifte); sälja. *inf* sæliæ 37:9. 43:10. 43:14. 44:1. 45:5. 60:22. sækæ [läs sæliæ] 31:10. 35:18. *3spi* sæl 42:6. 42:12. 43:18. 44:5. 60:15. 60:16. *3sii* saldi 58:10. *ptc nsn* [hand]salt 30:2. *sup* salt 31:1.

sæmiæ *v. impers.* þem (dat.) sæmbær l. sæms a de komma överens. *3spi* sæmbær 65:2. sæmbær 57:12. sæmbér 49:18. *3spip* sæms 49:19.

sændi maþær *m.* sändebud. *ap* sændi mæn 36:15.

sændæ *v.* sända. *inf* sændæ 53:18. *sup* sænt 7:15.

sændær *adv.* på engång. sænþær 28:14.

sæ[r], se **sin.**

-særi, se **fulsæri.**

særþæ *v. trans.* driva otukt med. *3sii* sarþ 38:12.

sæt *f.* förlikning. *as* sæt 23:4. *dp* sættum 37:15.

-sæti, se **græssæti.**

sætiæ *v.* sätta, förordna, sammankalla. *inf* sætiæ 25:13. 32:16. 37:13. 51:5. 55:17. sættiæ 25:18. 37:10. 46:7. [tak]sætiæ 59:12. 59:23. *3spi* sætær 28:2. [tak]sætær 56:20. 57:7. 57:15. *3pii* sættu 68:4. sattu 67:13. *sup* [tak]sæt 60:6.

sætti *num. ord.* sjätte. *nsm* sætti 68:6. *gsm* sættæ 11:20. 11:20.

sættæ *v.* förlika. *inf pass* sættæs 54:25.

sættærgærþ *f.* (ingående av) förlikning. *ds* sættærgærþ 20:3.

-sætæ, se **kuarsætæ.**

sæx *num. kard.* sex. sæx 11:16. 11:18. 11:21. 18:3. 19:7. 65:13. 68:4. sex 11:16. 11:22. 12:3. 34:5. 34:8. 41:12. 45:14. 61:11. sax 61:16. 62:6. 62:9. 63:18. 65:15. siax 7:7. 7:20. 10:14. 19:14. 21:10.

sæxtan *num. kard.* sexton. sextan 19:17. Jfr **sæxtanørtoghær.**

sæxtanørtoghær *f. pl.* sexton örtugar = $^2/_3$ mark. *np* sextan ørtoghor 11:13. *gp* [þrænni] sextanortoghæ 38:11. sexstanortoghæ 38:14. sextanørtoghæ 38:5. [þrænni] saxtanortoghæ 65:15. [þrænni] saxtanortoghœ 61:11. [þrenni]sextanortoghæ 38:17. [þranni]saxtanortogæ 38:15. *dp* sæxtanortoghum 57:1. [þrænni] sæxtanørtoghum 65:11. [trænni] sextanørtoghum 51:2. [þranni] sæxtanortoghom 55:18. [þrænni] sextan ørtoghum 51:6. [þrænni] sextanortoghom 46:18. [þrænni] saxtanortoghum 61:8. [þrænni] saxtænortoghum 50:10. [þrænni]saxtanorthoghum 64:7. *ap* [þræni] sæxtanortoghær 39:2. [þrænni] sæxtan ørtoghœr 61:13. [þranni] sæxtanørtoghœr 63:12. [þrænni] saxtanortoghær 39:10. [þrænni] saxtanortoghœr 39:19. 63:5. 63:9. [þranni] saxtanørtoghœr 62:16. [þrænni] saxtanørtoghor 62:15. 62:19. [þrænni] sextanørtoghor 62:12. [þranni]sæxtanortoghor 47:1. [þranni]sæxtanortoghær 65:16. [þranni]saxtanortoghœr 66:18. [þranni] saxtanørtoghœr 66:19. [þrani]-saxtanortoghœr 66:4. [þrenne]saxtanortohœr 47:8.

sæþ, se **afsæþum.**

-søke, se **saksøke.**

søkiæ *v.* söka, söka sig, besöka, lagsöka, åtala. *inf* søkiæ 18:22. 38:9. 39:6. 40:14. 46:11. 47:5. 50:1. 65:20. søkia 12:7. 38:15. søchia 9:11. sokiæ 40:18. 47:10. *3spi* søkir 13:14. søkær 16:13. *3ppi* søkiæ 33:9. *3spk* søki 9:9. søke 50:7. 62:1. *3ppk* søki 50:5. *ptc dsn* [v]soktu 38:1.

sørgatæ *f.* en [av kreaturen] smutsad väg. *ns* sørgatæ 62:13.

T.

ta *f.* tä. *ap* tær 18:11. 18:12.

ta *n.*, se **forta.**

tag[h]bændæ *f.* båt, vars delar voro sammanbundna med vidjor. *as* tagbændu 62:7.

taghl, se **halætagl.**

tak *n.* borgen. *ns* tak 57:1. [brøtar] tak 57:11. [kuarsætu] tak 57:12. [skiælæ] tak 57:12. *as* tak 56:6. 56:7. 56:8. 57:6. 59:23. [brøtær] tak 56:18. [kuarsætu]tak 56:19. *np* tak 57:11. Jfr **taki** *m.*

Takaldi?, se **Kakaldi.**

taki *m.* löftesman, borgesman. *ns* taki 56:21. 60:1. *gs* [eller *gp* av **tak** *n.*] takæ 56:7.

taksætiæ *v.* sätta någonting i kvarstad hos tredje man, som går i borgen för godsets utlämnande till rätte ägaren. *inf* taksætiæ 59:12. 59:23. *3spi* taksætær 56:20. 57:7. 57:15. *sup* taksæt 60:6.

takæ *v.* taga; antaga; gripa; begynna. takas til förslå. *inf* (-)takæ 11:15. 11:21. 11:22. 18:13. 18:22. 19:12. 19:14. 21:13. 22:6. 22:7. 25:15. 26:2. 26:10. 27:2. 27:13. 27:21. 27:22. 29:2. 29:3. 30:11. 31:3. 31:10. 31:22. 32:14. 33:14. 35:9. 42:7. 44:18. 48:4. 48:8. 50:4. 50:5. 50:9. 51:5. 52:3. 52:20. 54:21. 54:24. 55:7. 60:17. 63:7. 65:10. 67:5. taka 11:19. 11:21. 27:10. 36:14. 37:7. 42:6. 50:6. 50:7. 51:4. 67:4. tacæ 12:22. *3spi* takær 9:2. 14:8. 26:3. 26:4. 26:6. 26:19. 27:7. 28:8. 30:6. 31:19. 37:17. 41:17. 53:11. 53:22. 60:10. 61:6. 61:19. 63:5. 65:7. 70:2. 70:8. takar 22:8. 24:13. 24:15. 26:3. 28:11. 41:16. 54:3. 54:3. 54:4. 55:3. 61:17. 62:5. 62:15. 62:15. 69:3. 69:4. 69:6. 69:8. 69:12. 69:13. 70:2. taker 4:17. tacher 8:16. tækær 29:14. takkær 29:11. *3spi dep* tax 26:7. *3ppi* takæ 66:6. [t]akæ 52:13. taka 69:10. 70:3. 70:10. taca 8:3. *3spk* taki 8:6. 15:6. 21:17. 24:15. 24:18. 27:9. 40:3. 40:3. 47:8. 53:19. 61:18. 62:1. *3ppk* taki 29:9. *1sii* tok 43:2. *2sii* tokt 42:21. *3sii* tok 29:12. *ptc nsm* takin 6:19. 10:3. 41:5. 53:16. [in]takin 63:14. *nsf* takin 33:6. [arf]takin 42:19. *nsn* takit 33:2. 48:9. *asm* takin 15:6. *asn* [ran]takit 59:23. *npm* taknir 41:17. 53:7. *npf* [lagh] taknær 35:16. *sup* takit 41:7. 57:5. Se ännu in takæ, viþær takæ.

-takæri, se **lottakæri.**

talæ *f.* talan, åtal. *as* talu 12:7.

talæ *v.* tala. *inf* talæ 38:23.

tambær, se **otambær.**

tan *f.* tand. *ap* tendær 18:9.

tapæ *v.* förlora. *inf pass* tapas 41:15. *3spi* tapær 58:9.

teghær *m.* teg. *ns* teghær 47:18. *as* tegh 47:18.

Thorsten, se **Þorsten.**

ti [ci?] *felskrivning* 11, not 18.

tialdru sten *m.* gränssten. *ap* tialdru stenæ 46:6.

tialdræ *f.* råmärke. *ns* tyaldræ 50:20. *ds* tyaldru 46:7. *ap* tyaldrur 50:18. Se även **tialdru sten.**

til *prp. l. postp.* till, mot. *prp. m. gen.* til 3:6. 3:7. 3:9. 3:11. 3:16. 5:6. 5:13. 6:20. 8:18. 9:1. 9:8. 9:11. 10:5. 10:6. 11:6. 11:7. 11:20. 11:20. 14:8. 14:9. 14:12. 14:12. 14:12. 15:6. 16:1. 16:2. 16:3. 18:12. 18:22. 21:5. 21:17. 22:6. 22:12. 23:14. 25:9. 26:4. 26:12. 28:2. 28:3. 28:8. 28:16. 29:1. 29:12. 29:16. 29:17. 30:6. 30:20. 30:21. 31:6. 31:7. 31:8. 32:8. 32:19. 33:15. 33:21. 34:9. 35:1. 35:9. 35:10. 35:17. 36:15. 36:17. 37:1. 37:3. 37:10. 41:15. 43:13. 44:8. 44:10. 44:19. 45:5. 45:13. 45:14. 46:17. 47:1. 48:1. 48:1. 48:2. 48:3. 48:5. 48:6. 48:20. 49:4. 49:10. 51:7. 52:19. 53:11. 53:14. 53:14. 53:14. 53:15. 53:15. 53:15. 53:21. 53:21. 54:5. 55:2. 55:7. 56:7. 56:9. 56:18. 56:18. 57:11. 57:11. 57:19. 58:1. 58:4. 58:11. 58:19. 59:18. 60:14. 60:15. 60:17. 61:15. 61:16. 63:1. 65:15. *prp. abs. l. adv.* til 6:17. 6:20. 8:16. 10:9. 10:17. 11:2. 11:8. 12:12. 12:14. 12:22. 16:10. 17:10. 24:15. 24:17. 25:16. 25:17. 25:18. 25:18. 26:6. 26:7. 27:1. 29:3. 31:20. 31:22. 33:1. 33:16. 35:17. 39:6. 39:19. 40:6. 40:8. 40:17. 41:5. 41:5. 43:12. 44:2. 44:18. 44:19. 49:17. 50:1. 50:18. 52:8. 52:9. 55:6. 55:16. 55:17. 56:12. 57:18. 58:4. 58:13. 59:1. 59:5. 59:12. 60:12. 65:20. 67:6. till 44:7. *prp. m. grumlad gen. rektion* til 14:12. 20:8. 23:14. 30:5. 45:8. 45:15. 59:17. *postp. m. ack.* til 31:6. 31:9. 57:18. *prp. styrande hel sats* til 31:14. 34:14. 58:18.

til *konj.* til dess. til 24:15. 32:5. Jfr til þæs [ær].

tilgæf *f.* fästegåva [från fästmannen till fästmöns släktingar utom giftomannen]; handpenning vid arrende. *as* til gef 32:6. *np* tilgævær 33:2.

til sighiæ *v.* föreskriva. *3ppi* til sæghiæ 11:8.

til þæs [ær] *konj.* till dess [att]. til þes er 5:6. til þés 5:13. til þæs ær 34:9. til þes ær 51:7.

timbær *n.* timmer. *ack.* tymber 30:7.

Tindæ land *n. nom. propr. ds* tindæ landi 67:14.

tiv *num. kard.* tio. tiu 4:3. 4:4.

tiughu *num. kard.* tjugo. tyughu 19:18. 25:8.

Tiughuskæg *n.* tillnamn för konung Sven. *ns* tiuguskiæg 67:12.

tiundi *m.* tionde. *ds* tyundæ 8:16. *as* tiundæ 9:8. tyundæ 4:14. 8:2. 8:18. 9:6. 35:11. tyunda 8:1. Se även **houoþtiundi.**

tiundæ *v.*, se **houoþtiundæ.**

tiuþær *n.* tjuder. *as* tiuþær 63:9. 63:13.

tiuþærfæ *n.* tjudrat kreatur. *ns* tiuþærfæ 64:9.

tiæræ *f.* tjära. *gs* tiæru 53:15. tyæru 14:12.

tiþir *f. pl.* gudstjänst. *ap* tiþir 6:16. Jfr **mungats tiþir.**

Toke *m. personnamn. ns* toki 68:2.

tolf *num. kard.* tolv. tolf 3:16. 4:13. 4:13. 6:20. 8:13. 8:13. 11:3. 11:11. 11:16. 11:17. 12:18. 18:2. 19:6. 32:15. 34:7. 38:26. 39:1. 39:9. 39:19. 40:10. 47:6. 53:13. 65:17. 68:4.

Tolle *m. personnamn. ns* tolle 68:2.

topt *f.* tomt, boplats. *ns* topt 46:1. 51.9. toft 46:11. 47:9. top 46:1. *gs* toptær 45:13. *ds* topfto 46:10. toft 47:7. *as* topt 42:11. 45:14. 46:1. toft 46:10. 46:15. 46:18. [holms]-kop [läs -topt] 48:3. *oblik* topt 46:2. *gp* toptæ 46:3. toftæ 46:12. 46:14. 46:17. Se även **toptærgarþær.**

toptærgarþær *m.* gärdesgård omkring tomt. *ns* toptærgarþar 45:21. *np* toptergarþær 31:7.

torf *n.*? torv. *gs* torfs 53:15. *oblik* torf 14:12.

torgh *n.* torg. *ds* torghe 60:23. Se även **torghkop.**

torghkøp *n.* torgköp. *ds* torghkøpe 61:2.

torvæ *f.* torva. *as* torvu 9:13.

Tote *m. personnamn. ns* toti 68:2.

tro[a], se **tro[æ].**

trolekær *adj.* trogen. *asm* trolekæn 37:2.

troll *n.* troll. Se **trolz hambær, trolskapær.**

trolskapær *m.* trolldom. *as* trolskap 55:10.

trolz hambær *m.* skepnad, som man fått genom trolldom. *ds* trols ham 38:19.

tro[æ] *v.* tro, hysa förtroende för. *3ppi* troæ 54:18.

-troþ *n.*, se **kløftroþ.**

tryggær *adj.* pålitlig. *gpm* tryggiæ 17:16.

træ *n.* träd. *as* træ 15:11. 16:20. 23:9.

trænni 51:2, se **þrænni.**

træþi *n.* trädesjord, åkerjord. *as* træþi 50:6.

træþæ *v.* plöja. *3spi* træþir 50:7.

tver *num. kard.* två. *nm* tver 21:13. 28:10. 28:14. 32:2. 35:1. 35:1. 35:2. 39:21. 42:20. 42:21. 49:4. 49:6. 60:19. 66:12. tuer 28:15. 53:7. 69:15. 70:6. tvær 35:2. *nf* tvar 9:4. 11:13. 31:7. 35:4. tuar 38:24. tva 35:3. tua 35:3. *nn* tu 29:11. 31:8. tv 44:10. *gen.* tvæggiæ 14:8. 32:10. 39:1. 46:3. 57:19. 60:3. 65:21. 66:14. tuæggiæ 32:8. 50:11. 59:1. 60:6. 61:1. 65:4. tvæggia 43:8. tuæggia 56:10. tveggiæ 34:13. tueggiæ 39:20. tvægiæ 57:2. *dm* tvem 39:20. *df* tvem 16:11. 17:8. 45:8. *am* tva 8:1. 14:10. 18:4. 20:7. 31:13. 33:16. 35:17. 36:2. 53:19. 59:7. tua 24:16. 36:16. 36:16. 42:7. 46:6. 52:11. 53:12. 60:11. 62:7. 69:4. 70:2. tvæ 21:12. 32:16. tuæ 21:14. 69:10. *af* tvar 13:14. 19:17. 31:13. 62:8. twar 3:16. tuar 62:8. *an* tu 25:5. 44:8. 69:8. Jfr **annættvæggiæ.**

tungæ *f.* tunga. *as* tungu 23:12.

-tutæ, se **hortutæ.**

tvægildi *n.* dubbel ersättning; dubbla värdet. *ds* tvægildi 39:21.

tvænni *num.* tvenne. tvænni 10:15. 20:18. 26:15. 34:18. 36:6. 48:20. 48:20. 50:1. 52:4. 56:13. 57:1. tuænni 36:4. 42:15. 42:15. 50:19. 56:4. tvenni 16:4. 20:18. 22:3. tuenni 56:1. tvanni 34:14. tuanni 15:7. 43:4. 43:4. 47:16. tvæni 55:20. tvannum 36:9.

tylpt *f.* tolft; ett antal av tolv män, edgärdsmän eller vittnen. *ns* tylft 49:3. *gs* tylptær 11:4. 14:11. 19:20. 20:8. 29:20. 30:1. 38:7. tylftér 5:16. tylptar 7:2. *ds* tylpt 12:18. 42:20. tylft 11:3. 39:1. 49:5. 49:7. tylfpt 43:8. *as* tylpt 11:4. 12:16. 39:16. 43:2. 43:7. tylft 11:3. *dp* tylptum 10:16. 16:5. 16:12. 17:8. 20:18. 20:18. 22:3. 26:15. 34:14. 34:18. 36:6.

36:9. 42:15. 43:4. 45:8. 47:16. 48:20. 50:1. 50:20. 55:20. 56:4. tylftum 15:7. 52:4. 56:1. Se även **tylptær eþær.**

tylptær eþær *m.* tolv mäns ed. *ds* tylptær eþe 30:17. 36:3. 39:11. 40:19. 42:17. 56:10. 56:13. 57:2. 57:19. 58:17. 59:1. 60:2. 60:19. 63:6. 63:10. 63:11. 65:4. 66:14. tylptar eþe 60:6. 65:21. tilptar eþe 34:10. tylptær eþi 31:15. typltar eþe 64:19. *as* tylptær eþ 41:18. 61:2. tilptær eþ 33:19.

tymber, se **timbær.**

tækkiu fæ *n.* boskap eller annan egendom, som man mottagit för annans räkning. *ds* tækkiu fæ 64:17.

tækkiumaþær *m.* en som mottar eller uppbär något för annans räkning. *ap* tækkiumæn 17:11.

tæliæ *v.* räkna, förtälja, uppläsa. *inf* tæliæ 34:13. *3spip* tals 34:13. *ptc nsf* tald 19:14. *nsn* talt 54:2. *sup* taltt 34:15.

tændæ *v.* tända. *3spi* tænder 5:12. *3sii* tændi 5:16. tende 5:15.

U. V.

v, se **vr.**

vaggæ *f.* vagga. *as* uaggu 60:5.

vagn *m.* vagn. *as* wang 62:5.

vakn *n.* vapen. *ds* uakni 15:10. *ap* uakn 60:22.

vakæ *v.* vaka. *inf* vaka 8:4. *3spk* vaki 8:4.

-vakæ *f.*, se **natvakæ.**

vald *n.* makt, rätt, vållande. *ns* vald 10:8. 27:12. 43:13. *gs* valdær 37:10. *ds* valdi 56:2. *as* vald 54:24. wald 52:3. uald 33:8.

valdæ *v. med dat.* vålla, vara skyldig till, hava rätt till, avgöra, sörja för. *inf* valdæ 48:9. ualdæ 37:12. *3ppk* valdi 6:13. *1sii* ualt 60:20. wlti 56:3. *sup* ualdit 55:24.

-valdær, se **vighvaldær.**

Vallæ hæræþ *n. nom. propr. ns* valla haræd 69:4. ualla haræþ 69:5.

valtran *f.* vältring. *as* valtran 64:3.

wang 62:5, se **vagn.**

vangømslæ *f.* vårdslöshet. *ns* wangomslæ 64:19. vangomslæ 66:10. *ds* vangomslu 64:18. vangomslø 41:10. wangomslo 41:12.

vantæ *v.* saknas, fattas. *inf* uatæ [läs uantæ] 26:7.

var *pron. poss. 1 pers. plur.* vår. *nsf* var 3:4. *dsn* varu 37:2. 58:3. uaru 58:13. *npm* varir 58:12. *dp* warum 3:4.

varghær *m.* varg. *ds* varghi 41:11. 64:18. *as* vargh 41:13. 65:6. Se även **gorvarghær.**

Vartoptær *f. pl. nom. propr. gp* vartoptæ 70:8. 70:9. uartoptæ 70:8.

varæ *v.* tillsäga, underrätta, varsko. *inf* væræ 4:10. uaræ 58:10. 60:1.

varþnæþær *m.* vård; uppsikt. *ds* varþnæþe 41:7.

varþvetæ *v.* vårda, underhålla. *inf* varþvetæ 47:9. vardvetæ 3:10.

varþæ *v.* vårda, sköta; vårda sig om, bry sig om; ansvara för [*med dat.*]. *inf* varþæ 9:7. 13:8. 28:3. 34:8. 41:9. 42:6. 42:13. warþæ 64:17. 64:20. uarþæ 41:11. wardæ 5:12. værþæ 5:8. 27:14. 42:7. værþe 60:16. varþa 28:3. *3spi* værþær 42:10. værdhar 11:11. *3spk* varþi 6:8. *3sii* varþæþæ 42:16. værþaþe 42:18.

varþæ *st. v.*, se **værþæ.**

1. **-varþær,** se **daghorþær, natorþær.**

2. **-varþær,** se **lauarþær.**

vat *f.* de tolv män tillsammantagna, som svuro i en tylftared. *ds* vat 36:4. vatt 39:16. Se även **fylsvat.**

vatn *n.* vatten; vattendrag. *ns* vatn 41:10. 50:11. 64:18. uatn 3:12. *ds* vattni 52:10. 52:11. *as* vatn 3:12. 52:18. uatn 3:7.

vatnras *f.* strömfåra. *ds* uatnras 50:12.

vattær *m.* en av de tolv män, som svuro i en tylftared. *dp* uattum 10:16. 11:1. 11:7. 12:11. 12:13. 36:7. 43:2. 43:5. 45:9. 49:1. 49:7. 59:2. 60:3. vattum 17:9. 20:3. 34:14. 36:10. 38:8. uatum 7:3.

uatæ 26:7, se **vantæ.**

-vaxtær, se **avaxtær.**

vaþi *m.* våda, fara; handling utförd av våda. *ns* uaþi 19:13. *ds* vaþa 19:3. *as* uaþa 19:5.

vaþir *f. pl.* kläder, se **bruþ vaþir.**

Vaþsbo *n. nom. propr. ns* vaðsbo 69:3.

vaþvi *m.* köttig del av kroppen. *as* uaþuæ 19:7.

vaþæ bloþ *n.* blod utgjutet av våda. *ns* vaþa bloð 9:13.

vaþæ bot *f.* vådabot; bot för skada, som vållats av våda. *as* vaþæ bot 19:13.

vaþæ hug *n.* hugg av våda. *as* uaþæ hug 21:20.

vaþæ læst *f.* stympning av våda. *ns* væþæ læst 18:13.

vaþæ sar *n.* sår gjort av våda. *ns* uaþæ sar 19:9. væþa sar 19:9. *as* uaþa sar 19:11. væþæ sar 19:16. uaþæ sær 19:8. *dp* vaþæ sar*um* 19:1.

vaþæ skenæ *f.* litet sår tillfogat av våda. *as* vaþæ skenu 20:2.

vaþæ værk *n.* handling begången av våda. *ds* vaþæ værki 27:20.

vbøttær *adj.* [*ptc.*] obött, för vilken böter ej erlagts. *nsm* u bøttær 22:5.

vetæ *v.* göra; förorsaka; förrätta; begå ngt mot ngn [*dat.*]. *inf* wetæ 12:8. uetæ 6:16. 20:16. *3spi* vétir 18:21. vetir 39:13. vætir 19:12. væittar 14:17. *2sii* vete 39:15. uete 39:17. Se även **varþvetæ**.

vfældær *adj.* [*ptc.*] icke sakfälld. *dsn* vfældu 37:17.

vgildær *adj.* ogill; icke straffbar; icke skyddad genom böter; icke i gott stånd. *nsf* vgild 6:9. *nsn* vgilt 40:15. 67:2. ugilt 63:18. *gsm* ugils 18:22. *asm* vgildæn 14:11. 14:12. 14:15. 14:18. 15:3. 15:8. 46:12. 47:11. 50:6. 50:7. 53:15. vgildan 11:9. *asf* vgill 22:12. Jfr **gildær**.

vgiptær *adj.* [*ptc.*] ogift. *nsm* vgiptær 30:20.

vigh *n.* strid, dråp. *ds* uighi 10:3. *as* vih[it] 6:18. *np* uigh 23:14.

vighiæ *v.* inviga; bestänka med vigvatten. *inf* vighiæ 4:5. vighia 4:14. uighia 9:1. wigyæ 3:9. *ptc nsf* vigþ 8:16. [v]uighz 4:3.

vighvaldær *m.* ställe där en strid hålles eller ett dråp sker. *ds* vighuælli 12:14. vighualli 17:18.

vigsl [**vixl**] *f.* invigning. *as* vixl 5:2. uixlt? 37:10. vixls 4:12. vilx 4:4.

vili *m.* vilja, lusta. *gs* uilia 18:14. *ds* [vrez] uiliæ 38:24. [vrass]viliæ 12:14. [vræs]-viliæ 17:18. *as* viliæ 38:14.

viliæ *v.* vilja. *3spi* vill 8:5. 9:4. 9:10. 10:8. 16:10. 20:20. 21:3. 27:12. 29:6. 29:8. 31:12. 33:1. 33:15. 36:3. 36:5. 39:6. 43:18. 44:2. 44:18. 50:4. 50:6. 54:23. 55:1. 55:6. 55:8. uill 8:21. 41:18. 42:8. 43:10. 44:1. 46:16. 48:9. 48:14. 51:9. 52:3. 63:1. vil 18:22. 20:19. 32:13. 32:18. 45:4. 50:8. 60:18. wil 27:19. uil 12:7. 44:10. 50:7. 50:18. 57:18. 62:2. *1ppi* uilium 58:7. *3ppi* viliæ 11:15. 29:17. 48:4. uiliæ 29:9. 33:8. 37:8. 48:16. 50:5. uilia 4:5. 9:17. 20:14. uilliæ 48:20. *3spk* uili 8:4. 8:4. 9:1. 13:3. 28:4. 31:9. 58:16. vili 43:15. *3ppk* uili 4:7. 19:9. 48:8. *1sik* uildi 20:4.

viliæ læst *f.* stympning med vett och vilja. *ns* uilia læst 18:14.

Vilskæhæræþ *n. nom. propr. ns* vilskæhæræd 69:7. *gs* uilskæh*æræz* 69:8.

viltær *adj.* [*ptc.*] icke klandrad. *dsn* v iltu 43:1. 43:3. 43:6. Jfr **illæ**.

vin *m.* vän; mäklare. *ns* vin 57:16. 58:1. uin 60:19. *ds* vin 60:20. 60:22. *as* vin 58:10. uin 60:17.

vingæ *v.* förrätta mäklartjänst; sälja med mäklare. *inf* vingæ 60:14. 60:15.

vingæf *f.* vängåva, fästegåva. *ns* vingæf 33:1. 33:14. uin gæf 33:11. *as* vingæf 34:6. *np* vingævær 33:3. *ap* vingævæ 30:10.

Viniæhæræþ *n. nom. propr. ns* viniæh*æræþ* 70:6.

vinnæ *v.* göra, begå, verkställa, åstadkomma; få i sitt våld; bevisa; räcka, sträcka sig. vinnæ til bevisa sin rätt till. *inf* vinnæ 57:18. uinnæ 18:22. *3spi* vindær 57:9. vind*ær* 47:10. vinþær 65:6. *3spk* vinni 60:12. *3sii* uan 6:18. 11:7.

vinorþ *n.* mäklareuppdrag vid köp. *gs* vinordz 60:14. uinordz 60:15.

vintær *m.* vinter, år. *as* vinter 7:9. *gp* vintr*a* 44:19. *dp* vitrum [vitnum?] 4:3. vittrum 4:4. 48:1. vættrum 52:2. *ap* vinter 44:20. vitter 48:1. vætær 49:14. uettær 52:2.

vir *pron. pers. 1 pers. plur.* vi. *nom.* uir 42:21. 58:7. [vir 10:14, skrivet av yngre hand]. *dat.* os 58:6. *oblik* o [läs os] 49:1.

-vis, se **aþruvis**.

vist *f.* mat, kost. *ds* uist 66:21. *as* uist 66:16. wist 66:13.

-vist, se **at-**, **in-**, **vtvist**.

Vistæhæræþ *n. nom. propr. ns* vistæh*æræþ* 70:1. uistah*æræþ* 70:3.

visæ *v.* visa; visæ manni þing stämma ngn inför rätta. *inf* uisæ 20:16. 38:6. 42:15. 43:11. 47:15. 48:11. 50:19. uisa 12:7. 12:12. 12:15. 65:17. visæ 36:2.

vit *pron. pers. dual.* vi två. *nom.* uit 43:1.

-vittingær, se **losvittingær.**

vittiæ *v.* besöka, inspektera. *inf* vittiæ 25:19.

vittni *n.* bevis; vittnesbörd; vittne; bevisningsrätt? *ns* vittni 39:19. 40:17. *ds* vittni 17:8. 43:1. 57:2. 60:20. 60:22. uittni 40:8. 48:15. *ack.* vittni 10:13. 12:8. 12:9. 14:10. 17:6. 20:16. 31:14. 36:18. 38:6. 39:14. 39:24. 40:2. 42:20. 43:7. 48:11. 49:5. 49:15. 60:1? 66:9. uittni 20:15. 20:17. 40:6: 42:20. 42:21. 47:6. 49:6. 61:2. vitni 10:17. 46:7. 47:14. *np* vittni 41:5. uittni 60:2. *dp* vittnum 15:6. 36:4. 39:1. 42:15. 42:20. 43:5. 52:8. 55:12. 56:11. 56:13. 57:8. 57:19. 59:2. 59:18. 60:3. 65:21. uittnum 15:7. 40:9. 49:1. 60:7. 66:14. vittum [läs vittnum] 65:4. vittn*um* 49:16. *ap* uittni 49:17. vitni 52:9. Jfr **asynær, synær, skirskutæ, ærfþær, þings vittni.**

vittnismaþær *m.* vittne. *ns* vittnismaþær 40:4. *ap* vittnismæn 53:12.

vittnæ *v.* vittna; bevisa. *inf* vittnæ 20:17. 47:16. 60:19. *3spi* vittnær 49:18. *3ppi* vittnæ 53:12. *3spk* uittni 15:7. vittni 60:2.

vitulos *adj.* utan bevisningsrätt. *nsf* uituløs 50:15.

vitulosæ *f.* fall, i vilket man ej har bevisningsrätt. *np* vituløsor 54:4.

vitu orþ *n.* bevisningsrätt. *ack.* vitu orþ 49:16.

vitæ *f.* vetskap. *ds* uitu 56:2.

vitæ *f.* bevisning; rättighet eller skyldighet att framställa bevisning; rättighet. *ns* vitæ 66:13. *gs* uitu 44:16. *ds* uitu 58:16. *as* vitu 31:6. 31:7. 44:9. 44:13. 45:7. 45:11. 47:19. 48:2. 48:19. 49:3. 49:8. 50:2. 50:14. 56:1. 57:18. 67:10. *as* uitu 31:8. 44:15. 45:12. 45:14. 49:15. 49:20. 49:20. 65:3. *np* vitur 54:6.

vitæ *v.* veta. *3spi* vet 28:17. 39:23. væt 17:3. *3ppi* vita 16:9.

vitæ *v.* bevisa; tillvita, beskylla. *inf* uitæ 20:8. 30:1. 30:17. 31:15. 42:17. 44:10. 48:20. 49:10. 50:16. vitæ 17:7. 21:4. 26:14. 30:5. 32:9. 38:7. uita 11:6. 12:16. 57:19. 58:18. ritæ [läs vitæ] 10:15. *3spi* vitir 56:3. *3spk* uiti 13:16. 14:11. viti 52:4. *ptc nsn, sup* uitæt 45:16. 49:4.

viþ *prp. med dat. l. ack.* grundbetydelse: vid, emot. *m. ack.* viþ 6:17. 7:14. 17:6. 17:12. 23:9. 24:17. 27:3. 27:9. 30:5. 30:20. 34:7. 35:23. 35:23. 35:23. 38:14. 47:18. 49:8. 53:21. 56:1. 60:1. 61:19. 64:9. 70:9. uiþ 17:13. 20:2. 38:23. 43:19. 47:19. 54:19. 54:25. 55:1. vid 7:14. 26:20. 34:8. 50:20. við 70:10. uið 66:15. 69:14. uid 34:5. 34:6. *m. dat.* viþ 16:2. 28:11. 31:10. 31:17. 66:6. uiþ 9:2. 16:10. 41:7. vid 44:1. uid 4:11. 6:17. *prp. abs.* viþ(-) 25:21. 27:3. 31:19. 34:4. 36:8. 38:16. 38:18. 39:8. 39:10. 55:2. 55:16. 58:9. 65:17. uiþ 25:21. 41:16. 54:23. uið 11:11. vid 5:15. 48:19. 58:3. 58:10. uid 4:10. 27:17. 39:5. 57:20. 63:8. *postp. m. dat.* viþ 65:14. uiþ 66:17. uid 42:9. Se även **viþær** *prp.*

viþ gangæ *v.* vidgå, erkänna, bekänna. *inf* uiþ gangæ 54:23. uiþar gangæ 55:1. *3spi* gangær uid 63:8. *ptc asn* viþgangit 31:19.

viþi kuistær *m.* videkvist. *as* uiþi quist 51:4.

Viþunhæræþ *n. nom. propr. ns* viðunhæræþ 69:12. viðunhæræþ 69:12. *as* viðunhæræþ 69:14.

-viþæ?, se **vndirviþæ.**

viþær *m.* träd; ved. *gs* viþær 65:15. *as* [aldin]uid 61:16. Se även **vndirviþær.**

viþær *prp.* = **viþ.** *m. ack.* viþer 6:18. vidær 10:5. uiþær 25:17. *m. dat.* uidær 10:7. *postp. m. dat.* viþær 66:20. *prp. abs.* viþer 6:10. uiþar 55:1. viþr 27:17. uiþr 41:17. 54:3.

viþærtaku þiuuær *m.* tjuvgömmare. *ns* viþertaku þiuvær 54:8.

vkur 34:15, se **okkar.**

vkuæþins orþ *n.* okvädingsord. *ns* vkuaþins orþ 38:11. vkuaþins ord 38:20. 38:21. *oblik* vkuæþins orþ 38:5. 38:8. vkvaþins orþ 38:13. *ack.* vkuæþins orþ 38:9. *np* vkvæþins orþ 38:18.

vkæ *f.* vecka. *ap* ukur 25:8.

ulowandiss, se **olouændis.**

vm *prp.* omkring; om; angående. *m. ack.* vm 9:17. 12:15. 24:1. 24:17. 49:3. 49:12. 52:7. 56:18. 62:1. 63:13. 63:17. 65:10. 66:1. 67:6. um 42:10. 60:18. v [läs vm] 66:1. *prp. abs.* vm 17:6. 39:7. 48:18. 49:2. Se även **vmfærþ, vm kring, kring vm, vmstaþumæn.**

vmfærþ *f.* omfärd [ceremoni vid försäljning,

förpantning eller gåva av jord]. *ns* vmfærþ 42:16. umfærþ 42:12. *ds* vmfærþ 42:10. 43:6. 45:10. 52:12. umfærd 42:6. *as* vmfærþ 43:19. 44:18.

vm kring *prp.* omkring. *m. ack.* um kring 47:20. 47:20. *abs.* um kring 50:8. Se även **kring vm.**

vmstaþumæn *m. pl.* omkringstående, närvarande. *dp* vmstaþu mannum 21:4. vmstaþumannum 11:6.

-und, se **afund.**

vndir *prp.* under. *m. ack.* vndir 5:8. 16:16. 33:3. 66:9. undir 12:11. vnþir 35:20. *m. dat.* vndir 54:20. *prp. abs.* vnþir 66:9.

vndirviþæ *f.* ungskog. Hit hör [*as*] alternativt de två sista formerna av nästföljande ord.

vndirviþær *m.* ungskog, ungträd. *gs* vndir viþær 45:15. 48:1. *as* vndiruiþ 61:16. *ap* vndir uiþu 61:12. vndirviþv 65:15.

vndæn *adv.* undan, bort. vndæan 51:5.

vngær *adj.* ung. *dsm* vngum 19:11. *superl. nsm* yngsti 26:5. 26:10.

vnningi *m.* försvunnen varelse: förrymd träl eller bortsprungen häst. *gs* vnningia 59:8. vnningiæ 60:11. vnnitigiæ 59:3.

vnningiæ lagh *n. pl.* hittelön. *gp* vnnitigiæ [läs vnningiæ] laghæ 59:3. *dp* vnningia laghum 59:8. *ap* vnningiæ lagh 60:11.

vnnæ *v.* unna; låta få. *inf* vnnæ 29:6.

vnytæ *v.* göra obrukbar, se **vnytær** *adj.*

vnytær *adj.* obrukbar. *nsf* vnit 52:16. [kan även uppfattas som *ptc.* av vnytæ].

vnæ *v. med dat.* vara belåten med. *inf* vna 20:5.

vnøttær *adj.* [*ptc.*] oförbrukad. *nsn* vnøt 26:2.

vp *adv.* upp. vp 3:15. 5:8. 15:12. 16:20. 37:19. 38:23. 46:16. 47:2. 47:7. 51:1. 62:11. 66:15. up 5:11. 16:21. 47:5. 66:17. 67:4. upp 56:4. Se även **vp latæ, vprunnin, Vpsalir, vp takæ.**

vpen 7:7, se **open.**

vp latæ *v.* upplåta, öppna. *inf* vpp latæ 54:14. vpp lætæ 54:17.

vppi *adv.* uppe. vppi 53:7. 53:8.

vprunnin *adj.* [*ptc.*] försedd med gröda, som skjutit upp. *dat.* vprunnum 64:2.

Vpsalir *m. pl. nom. propr. gp* vpsalæ 68:8. 68:10. *dp* vpsalum 67:12.

vp takæ *v.* taga upp; taga i besittning; uppbära; taga bort. *inf* up takæ 33:14. up taka 50:6. 50:7. *3spi* takær vp 37:17. *3spk* taki up 47:8.

vr *prp. med dat.* ur. *m. dat.* vr 7:17. 18:7. 18:9. ur 9:14. *prp. abs.* vr 19:4. v 19:8. Jfr **or.**

Vraksnæs *n. nom. propr. ds* uracsnæsi 68:6.

vrangær *adj.* vrång, falsk, oriktig. *nsf* vrang 22:2. *asn* [*adv.*] vranct 50:18.

vrezvili *m.* vredesmod. *ds* vrez uiliæ 38:24. vræsviliæ 17:18. vrassviliæ 12:14.

vreþær *adj.* vred. *asm* vreþæn 66:21.

vroten *adj.* [*ptc.*] oruttnad. *npn* vroten 52:6.

vrækiæ *v.* förfölja (spår). *3spi* vrækær 54:10.

vrækæ *v.* driva; fördriva; avsätta; bedriva, uträtta. *inf* vrækæ 36:14. vrakæ 9:16. 32:14. *3spi* vrakær 64:14. 66:20. *3ppk* vrækæ 9:17.

vræt *adv.* orätt. vræt 50:20.

vskir *adj.* oskärad, oren. *nsm* vskir 9:14.

vslæghin *adj.* [*ptc.*] oslagen. *asf* uslægnæ 62:11.

vsoktær *adj.* [*ptc.*] icke lagsökt. *dsn* vsoktu 38:1. Jfr **sokiæ.**

vt *adv.* ut. vt 17:13. 23:11. 40:19. ut 47:18. 47:19. 48:6. Sammansättningar nedan.

vtgarþær *m.* gärdsgård omkring utägorna. *np* utgarþær 63:17. *dp* utgardhum 63:18.

vtgærþæ sik *v.* uppföra gärdsgård kring sina utägor. *inf* sik vtgærþæ 47:5.

vthus *n.* uthus, byggnad, i vilken människor icke pläga bo eller uppehålla sig. *nom.* vthus 54:16. Jfr **vtvistær hus, invistær hus.**

vti *adv.* ute. uti 61:7. vti 65:20.

Vtland *n. pl. nom. propr. np* vtland[in] 69:15. vt land[in] 70:1.

vtlænskær *adj.* född eller bosatt utanför landskapet. *dsm* vtlænskum 57:16. *asm* vtlænskan 13:10. vtlænskæn 13:11. *npm* vtlænskir 58:6. utlænzkir 57:20. utlænskir 58:13.

vtskipt *f.* andel av intagen mark på en bys utmarker. *as* vtskipt 45:12. *np* vtskiptir 45:13. *gen.* vtskiptæ 45:14.

vttakæ *v.* uttaga. *inf* vt takæ 18:13.

vtvistærhus *n.* = **vthus.** *ns* vtuistær hvs 55:23. Jfr **invistær hus.**

vtvæghær *m.* väg, som leder ut från ett ställe. *dp* utuæghum 47:7.

vtæn *prp. med gen. l. ack.* utanför, utom; *med ack.* utan, förutom. *m. gen.* vtæn 32:13. 61:1. utæn 60:11. vtan 59:8. *m. ack.* vtæn 15:19. 65:9. vten 37:10. utæn 48:3. vtæn 13:17. 30:9. Jfr **vtængarz.**

vtæn *konj.* om icke; utom (55:10); iki vtan icke mer än (29:20). vtan 29:20. 61:12. vten 4:7. utæn 46:4. 54:26. 55:10.

vtæn *adv.* utanför. vtæn 10:5. Se även **firi vtæn.**

vtængarz *adv.* utanför gärdsgården. utængarz 64:6.

vuigþær *adj.* [*ptc.*] oinvigd, vanhelgad. *nsf* vuighz 4:3.

Væbohæræþ *n. nom. propr. ns* væbohæræþ 70:7.

væfiæ *v.* insvepa. *ptc nsm* uafþær 60:5.

vægg *f.* vägg. Se **væggiær kop.**

væggiær køp *n.* väggköp, d. v. s. köp genom vilket en man förvärvar jord av sin hustru. *as* væggiær kop 43:17.

væghæ *v.* väga. *ptc apf* vægnær 31:14.

væghæ *v.* dräpa. Se **væghændi.**

væghændi *m.* [*ptc.*] dråpare. *nsm* væghændi 10:5. *npm* væghændær 10:8.

væghær *m.* väg. *ns* væghær 46:14. *gs* uæghær 52:14. *ds* væg 53:22. vægh 53:16. 56:17. vegh 3:11. *as* vægh 46:15. 46:16. wægh 46:15. uægh 52:14. *np* væghær 45:18. *dp* væghum 51:10. Se även **græs-, lik-, vtvæghær, Reþvæghær, annænvagh, hinvagh, hinnugh.**

væltæ *v.* vältra sig. *3spi* væltær 64:2.

vændæ *v.* vända, leda. *inf* vændæ 52:18. *3spi* vændir 28:5.

væriæ *v.* värja, försvara, i sht inför rätta. *inf* væriæ 7:20. 16:11. 16:12. 22:2. 34:14. 36:5. 38:26. 40:10. 40:14. 40:18. 42:14. 42:15. 42:19. 50:1. 50:19. 55:20. 57:7. 58:2. 58:16. væria 22:16. 27:20. 34:10. 48:20. variæ 42:12. 65:21. værriæ 16:4. *3spk* væri 29:7. 33:20. 39:19. 40:19. 41:5. 54:8. 56:4. 57:2. 58:5. 63:6. 63:11. 65:17. uari 63:9. *ptc nsm* variændi 67:9. varþær 27:21. uarþær 42:18. *nsf* varþ 33:21. 33:23. *asn* vart 31:16. *npm* værdir 16:12.

værk *n.* verk, gärning; inrättning. værk vinnæ [18:22] taga hämnd. *as* værk 18:22. uærk 52:6. *dp* værkum 14:3. 27:14. *ap* værk 40:12. Se även **firnær-, fiski, niþings-, vaþæ værk, anværk daghær.**

-værki, se **handæværki.**

værn *f.* försvar. *as* uærn 57:9.

værnæ *v.* försvara, särskilt inför rätta. *inf* værnæ 43:4.

værpil *m.* rem, med vilken jaktfalks fötter voro bundna, och med vilken den kastades efter villebrådet. *ap* værpplæ 65:10.

værri *adj. kompar.* värre, sämre, mindre värd. *nsm* værri 19:21. *nsf* værri 6:10. *nsn* værræ 39:21. *asn* værræ 21:13.

væræ *v.* vara. *inf* væræ 11:4. 11:5. 12:15. 13:13. 18:13. 22:16. 27:19. 28:6. 29:15. 31:16. 32:8. 33:12. 37:8. 37:12. 39:5. 46:3. 53:12. 61:14. 63:2. uæræ 43:19. 49:4. 53:20. 53:23. 54:19. 59:22. 63:17. varæ 7:8. 9:10. 10:11. 25:7. 42:13. 42:14. 46:14. 59:5. uaræ 33:1. 50:15. 67:2. væriæ [läs væræ] 58:14. *1spi* æm 59:3. 59:4. ær 54:8. 65:22. *2spi* æst 38:8. 39:17. ær 11:1. *3spi* ær 3:4. 3:4. 3:12. 4:2. 6:10. 7:13. 7:14. 7:16. 7:17. 8:7. 8:10. 8:13. 8:16. 9:4. 9:14. 9:17. 10:4. 10:8. 10:9. 11:18. 11:18. 11:18. 12:4. 14:10. 15:17. 15:17. 16:11. 16:13. 17:1. 17:5. 17:6. 17:7. 17:9. 17:17. 18:4. 18:13. 19:9. 19:14. 19:21. 20:10. 20:20. 21:10. 22:5. 22:7. 22:8. 23:2. 23:3. 23:5. 23:7. 23:7. 23:13. 23:15. 24:2. 24:3. 24:5. 24:6. 24:8. 24:8. 24:8. 24:8. 24:8. 24:9. 24:9. 24:9. 24:9. 24:10. 24:10. 24:10. 24:11. 24:11. 24:12. 24:12. 24:12. 25:8. 25:9. 25:11. 25:16. 25:16. 26:2. 26:5. 27:1. 27:3. 27:5. 27:7. 27:11. 27:12. 27:12. 27:22. 28:10. 28:11. 28:13. 28:15. 28:18. 28:20. 29:1. 29:2. 29:2. 29:3. 29:6. 29:19. 30:2. 30:20. 30:21. 31:1. 31:5. 31:6. 31:14. 32:3. 32:4. 32:5. 32:13. 33:1. 33:2. 33:2. 33:11. 33:12. 33:13. 33:13. 34:3. 34:3. 34:5. 34:6. 34:15. 35:4. 35:15. 35:19. 35:22. 35:25. 36:1. 36:7. 36:12. 36:19. 37:10. 37:14. 37:17. 38:1. 38:4. 38:5. 38:10. 38:11. 38:12. 38:13. 38:15. 38:17. 38:20. 38:21. 39:20. 39:20. 39:21. 39:21. 39:22. 40:4. 40:5. 40:9. 40:17. 40:17. 41:5. 41:7. 41:10. 41:11. 41:12. 42:3. 42:3. 42:4. 42:4. 42:4. 42:8. 42:9. 42:18. 43:13. 43:16. 43:19. 44:2. 44:6. 44:9. 44:11. 44:20. 45:1. 45:3. 46:8. 48:9. 48:13. 48:18. 49:2. 49:5. 49:9. 50:15. 51:2. 51:5. 52:6. 52:16. 53:1. 53:8. 53:13. 53:13. 53:17. 53:18. 53:19. 54:2. 54:2. 54:8. 54:13. 54:14. 54:15. 54:21. 54:21. 54:22. 54:23. 55:4. 55:5. 55:6. 55:9. 55:13. 55:15. 55:18. 55:19. 55:20. 55:23. 56:3. 56:20. 57:1. 57:1. 57:11. 57:12. 57:12. 57:16. 58:1. 59:11. 60:12. 60:14. 60:15. 61:3. 61:4. 61:6.

61:7. 61:10. 61:12. 61:15. 61:17. 61:18. 62:8. 62:11. 62:18. 63:1. 63:18. 64:3. 64:7. 65:13. 65:15. 65:15. 65:20. 66:1. 66:2. 66:13. 66:13. 67:1. 67:11. 68:7. 69:7. 69:10. 69:11. 69:14. 69:15. er 4:2. 4:3. 4:4. 4:17. 5:4. 5:4. 5:7. 5:13. 6:10. 7:6. 17:13. 24:10. 26:1. 31:20. 31:22. 32:3. 39:19. ér 6:9. 7:7. 23:10. 26:19. 29:4. ar 28:14. 45:3. 61:11. [næst]æ 16:10. *3ppi* æru 5:2. 5:7. 5:14. 6:13. 7:15. 11:13. 15:16. 16:12. 19:8. 19:19. 21:1. 21:9. 21:10. 23:14. 24:10. 24:11. 24:12. 24:17. 25:2. 25:3. 25:3. 25:4. 25:5. 27:10. 31:1. 31:7. 31:7. 32:2. 35:16. 35:25. 38:22. 38:24. 41:5. 42:3. 45:7. 51:7. 52:2. 52:3. 52:5. 54:2. 54:3. 54:6. 54:16. 57:11. 57:19. 61:6. 62:6. 64:19. 64:20. 66:12. ærv 54:4. aru 10:8. 31:3. 38:18. *3spk* se 5:7. 5:14. 6:11. 25:18. 46:18. 50:10. 54:17. 56:7. 61:13. 63:3. vari 66:7. *3ppk* se 10:17. 12:10. 20:3. 59:9. [*1sii* var 10:13, skrivet av yngre hand.] *2sii* vært 12:13. *3sii* var 16:8. 17:18. 26:15. 28:17. 30:17. 38:19. 44:8. 45:9. 51:11. 58:17. 59:6. 66:3. 66:16. 67:12. uar 20:15. 56:11. 56:14. 58:11. 60:5. 60:7. 66:18. war 46:11. vær 68:9. *3pii* varu 6:3. 6:3. 60:20. uaru 28:7. *sup* varit 49:8. farit [läs varit] 12:2.

væræ 4:10. se **varæ**.

værþ *n.* värde, köpeskilling. *ns* værþ 42:16. varþ 5:13. *ds* værþi 42:7. *as* værþ 43:14. wærþi [läs wærþ i] 44:6.

værþæ *sv. v.*. se **varþæ**.

værþæ *v.* varda, bliva. *3spi* værþær 14:13. 15:19. 16:5. 16:7. 16:9. 18:16. 19:9. 21:20. 30:16. 33:6. 34:3. 34:18. 39:22. 44:10. 49:16. 53:16. værþer 4:10. 6:18. 16:3. 54:10. uærþær 10:3. 17:3. 19:3. 20:12. 52:9. 59:11. værdær 17:16. 19:4. 33:21. værder 6:15. uerder 4:2. uerdher 5:4. verþer 33:22. varþær 3:5. 13:13. 14:2. 22:2. 27:21 59:11. 67:2. varþer 5:5. uarþær 63:13. 63:14. 67:2. *3ppi* værþæ 16:5. 53:7. værþa 41:17. *3pii* wrþu 30:9. *ptc nsm* wrþin 53:17.

værþær *adj.* värd; förtjänt av. *nsm* verþer 59:3. uarþær 59:5. varþær 53:14. *nsf* værð 6:10. *nsn* vært 39:20. 39:22. *asm* værdan 13:16. *npn* værð 6:3.

værþær *m.*, jfr **daghorþær, natorþær.**

væsal *adj.* fattig, usel. *npm* væslir[mæn] 8:18.

væs[t]gø[t]skær *adj.* västgötsk. *asm* væstgøskan 13:6.

væs[t]gøtær *m. pl.* västgötar. *gp* væsgota 3:3.

Væstmannaland *n. nom. propr. ds* væstmannæ landi 68:1.

Væstrægøtland *n. nom. propr. ds* væstrægiotlandi 68:2.

vætti *n.* vittnesbörd, bevisning genom vittnen. *ack.* wætti 40:6.

vættær *f.* varelse, se **ik[k]i vættæ.**

væþ *n.* pant. *as* uæþ 45:2. *gp* vaþia 44:19. *dp* væþium 32:16. 44:18. vaþium 45:4. *ap* væþ 45:1.

-væþiæ, se **forvæþiæ.**

Y.

yrkiæ *v.* odla. *3spi* yrkir 46:10. 47:2.

ytæ *v.* komma ut. *3spi* ytyr 19:8.

Æ.

æ *adv.* alltid. æ 52:5. Jfr **e.**

-æfli, se **ofæfli.**

æfsti *adj. superl.* efterst, sist. *dsf* efstu 26:11.

æg *f.* egg. *ns* æg 19:6. *as* æg 11:1. 12:11.

æghæ, se **eghæ.**

ægn *f.* jordbesittning, ägor. *ds* æng 52:7. 52:16. éng 65:2. *as* æng 65:4. Jfr **egn, enægn.**

æit 15:17, se **en.**

ækki *negation.* icke. ækki 9:14. 18:20. akki 12:19. ecki 5:8. eki 21:21. Jfr **ik[k]i, ængin.**

-ækkiæ, se **asikkiæ.**

ældri *adj. kompar.* äldre. *dsm* ælþri 51:12. Jfr **gamal, ælsti.**

ælghær *m.* älg. *as* ælgh 65:7. Se även **ælgspiut.**

ælgspiut *n.* spjut som gillrats för att döda älg. *as* ælgspiut 16:19.

ælliuu *num. kard.* elva. ælliw 18:17. 21:1.

ællær *konj.* eller. ællær 6:15. 9:4. 11:14. 12:7. 13:9. 14:3. 14:9. 15:5. 15:15. 16:1. 16:6. 16:14. 16:17. 16:19. 17:4. 18:16. 18:21. 20:2. 20:7. 21:20. 23:5. 23:11. 25:13. 26:2. 26:5. 29:15. 31:13. 31:20. 31:20. 32:5. 33:15. 33:19. 35:3. 35:25. 36:1. 36:8. 38:10. 38:20. 38:21. 38:23. 39:10. 39:13. 39:20. 39:22. 40:3. 40:12. 40:18. 40:19. 41:5. 41:9. 41:16. 42:16. 44:5. 44:20. 45:1. 45:10. 46:16. 47:4. 47:18. 53:3. 55:6. 55:8. 55:24. 56:2. 56:2. 56:10. 57:2. 57:7. 58:2. 58:4. 58:5. 58:12. 58:13. 58:19. 58:22. 59:3. 59:22. 60:7. 61:11. 61:18. 61:19. 62:2. 63:5. 63:9. 66:1. 66:2. ælla*r* 21:8. 46:16. 48:1. 61:18. 62:5. 62:16. 63:9. 63:11. 64:3. æller 6:8. 6:19. 8:4. 31:8. ællér 7:13. ellær 35:5. ella*r* 35:5. eller 4:8. 4:10. 13:5. allær 13:13. 14:3. 16:17. 19:3. 21:18. 28:16. 29:9. 31:19. 31:21. 32:15. 35:5. 35:7. 38:22. 41:2. 41:3. 41:9. 41:11. 41:17. 52:2. 55:5. 59:16. 59:22. 61:7. 63:6. 63:13. 65:9. 65:14. alla*r* 35:6. 35:6. 35:7. 35:7. 35:8. 35:8. 53:4. 60:7. 60:10. 62:5. 62:8. 62:11. 64:5. 64:12. 65:16. 66:9. 66:9. 67:3. 67:3. ællar 6:20. 17:13. 38:15. allar 23:5. allæ 13:9. all 40:12. hælla*r* [nästa ord är hin] 62:21.

ællær *adv.* annars; annorlunda; för övrigt. ællær 10:4. 17:5. 48:16. 50:9. ællar 9:9.

ælsti *adj. superl.* äldst. *nsm* ælsti 26:3. *asn* ælstæ 7:22. Jfr **gamal, ældri.**

ældæ *v.* driva, jaga; [oklar betydelse 63:6]. *inf* ældæ 63:6. *3spi* æltir 40:15. 40:16. altir 58:22. *1sii* ælti 59:3. *3sii* ælti 40:17.

æn *konj. kondition.* om. æn 3:12. 3:15. 7:15. 7:16. 7:16. 7:17. 7:18. 9:4. 9:10. 9:13. 9:17. 10:8. 11:11. 12:7. 17:6. 18:13. 19:9. 20:2. 20:19. 20:20. 20:20. 21:10. 22:17. 25:5. 25:19. 27:3. 29:2. 29:3. 31:1. 32:9. 33:1. 36:1. 36:2. 39:6. 39:7. 39:20. 39:21. 40:15. 40:17. 40:18. 41:12. 42:12. 42:16. 43:10. 43:16. 43:18. 48:14. 49:4. 50:18. 50:18. 53:4. 53:7. 54:4. 54:5. 54:5. 54:14. 55:5. 57:8. 59:8. 59:13. 60:2. 62:1. 62:17. 62:21. 63:1. 64:11. 66:1. 66:20. en 4:4. 5:2. 6:6. 6:7. 6:9. 26:14. 26:15. 28:7. 37:7. 39:4. 48:16. 48:18. 53:19. 57:4. 58:12. 59:8. én 41:4. an 20:14. 29:6. 50:15. 59:9. [h]æn 65:14.

æn *konj. kompar.* än. æn 6:16. 6:19. 7:11. 7:12. 14:14. 18:17. 18:20. 18:22. 19:13. 21:1. 21:9. 22:6. 30:9. 33:3. 33:8. 39:21. 41:19. 42:12. 45:3. 52:1. 52:19. 56:14. 59:19. 60:8. 62:17. 63:1. 63:2. 67:9. en 4:7. 6:10. 6:11. 45:16. an 54:26. ær [läs æn] 59:7.

æn *konj.* men. æn 6:18. 6:20. 8:1. 10:4. 17:4. 33:3. 46:3. 52:11. 60:17. 68:10. en 54:16. 55:18.

æn *indirekt frågeord.* om. æn 25:8. 49:5.

æn, se **þa** *konj.*

æng *f.* äng. *oblik* éng 31:8. *ds* æng 51:10. 65:20. *as* æng 45:14. 47:4. 47:15. 47:18. 51:4. 51:6. 62:11. 63:9. eng 64:5. *ap* ængiær 42:11.

æng 52:7. 52:16. 65:4; **éng** 65:2, se **ægn.**

ængin *pron. indef.* ingen, intet. *nsm* ængin 13:17. 22:6? 34:3. 40:15. ingin 31:22. ængyn 48:2. *gsm* éngsins 27:13. ingsinss 28:8. *asm* ængin 9:16. 66:14. *asf* ænga 13:6. ingæ 48:2. *asn* ængtæ 22:18. ækki 31:21. 33:16. iki 58:18. 60:8. iki [vætæ] 43:7. ikki 56:12. ikki [vættæ] 43:3. Jfr **ik[k]i, ækki.**

ænkiæ *f.* änka. *ns* ænkia 34:4. *as* ænkiu 34:2.

ænskær *adj.* engelsk. *nsm* ænskær 13:13. 18:16. anskær 28:20. *asm* ænskan 21:8.

æptimælændi *m.* en som för talan i dråpsmål. *ds* æptimælændæ 11:9. eptimælændæ 22:13. æptir mælændæ 14:12. æftimælændæ 53:15.

æptir *adv.* efteråt, sedan; kvar. æptir 14:11. 20:18. 21:3. 22:7. 22:8. 48:12. 63:1. eptir 45:3.

æptir *prp.* efter. *m. ack.* æptir 11:4. 31:5. 31:16. 35:15. eptir 11:4. 26:20. æftir 28:11. *m. dat.* æptir 47:8. æftir 55:12. *prp. abs.* æptir 54:10. 56:19. 59:16. æftir 57:5. aptir [ändrat från aptær, varvid korrigeringen av a till æ försummats] 58:23. eptir 14:13. Se även **æptir mælæ, æptimælændi.**

æptir mælæ *v. med dat.* föra talan efter en dräpt person. *inf* æptir mælæ 17:5. eftyr mælæ 10:4. *3spi* æptir mælir 17:4.

ær *pron. rel.* som. ær 7:1. 9:10. 10:8.? 15:16. 16:17. 16:18. 16:20. 17:10. 21:5. 22:16. 24:17. 26:2. 26:10. 26:21. 28:16. 28:17. 28:17. 29:9. 29:16.

29:17. 29:19. 29:21. 31:1. 31:9. 31:13. 31:21. 31:22. 32:4. 32:8. 33:8. 33:16. 35:15. 37:4. 37:5. 37:14. 38:9. 39:20. 40:3. 40:9. 41:7. 41:16. 42:6. 42:10. 42:12. 42:14. 42:16. 44:1. 44:6. 45:8. 45:11. 45:12. 46:1. 46:11. 47:2. 48:6. 48:8. 48:9. 48:19. 49:1. 49:13. 49:18. 50:1. 50:5. 50:6. 50:10. 50:14. 50:20. 51:4. 51:11. 52:1. 52:3. 52:3. 52:6. 52:18. 53:12. 53:17. 54:2. 54:13. 54:18. 54:24. 55:23. 55:24. 56:8. 56:13. 56:19. 57:5. 57:5. 57:7. 57:17. 58:2. 58:10. 58:11. 58:14. 58:15. 58:16. 58:23. 59:5. 59:13. 59:16. 59:17. 60:2. 60:15. 60:15. 60:15. 60:16. 60:16. 61:18. 61:19. 62:20. 62:21. 62:21. 64:6. 65:3. 65:3. 65:3. 65:6. 65:6. 65:6. 65:6. 65:7. 65:7. 65:8. er 4:14. 5:12. 8:1. 28:7. ar 46:7. 57:6. 58:1. 60:1. Se även **siþan ær, til þæs ær, þa ær.**

ærfþ *f.* arv. Ingår i sammansättningarna:

ærfþær bolkær *m.* ärvda balk. *ns* arfþær bolkær 24:6.

ærfþær vittni *n.* vittne som intygar, att ett omtvistat föremål genom arv tillfallit innehavaren. *dp* ærfþær vittnum 42:19.

-ærvi, se **iamnærvi.**

ærvingi *m.* arvinge. *ds?* aruingiæ 10:4.

ærvisøl *n.* arvöl, gravöl. *ns* ærvitol [läs ærvisøl] 15:17.

ærvæ *v.* ärva. *sup* ærft 45:11. herft [läs ærft] 45:11.

-æring-, se **siuærings batær.**

ærændi *n.* ärende. *as* ærændi 32:14.

æstæ *v. m. gen.* äska, begära. *inf* æstæ 16:2.

æt *f.* ätt, släkt. *ns* ætt[in] 11:16. 11:22. ætt 12:4. *oblik* æth 13:11.

ætborin *adj.* [*ptc.*] friboren. *nsm* ætborin 20:2. ætboren 38:10. *gsf* ætbornær 34:11. *dsm* ætbornum 18:21. *asf* ætborna 34:7. *npn* ætboren 33:12. Jfr **bæræ.**

ætleþæ *v.* upptaga en frigiven träl i sin släkt. *inf* ætleþæ 37:14. *3sii* ætledde 31:21. 31:22. ætleddhe 31:20. *ptc nsm* æt leþer 31:19. *asm* ætlæddan 12:2.

ættærbot *f.* böter som erlades till dräpt mans släkt av dråparens släktingar eller, om dråparen ej var fri, av hans husbonde. *ds* ættærbot 11:21. *as* ættærbot 11:16. 12:3. ættær bot 12:4. ættar bot [kanske skrivet æstar bot] 13:3. ætar bot 13:6.

ættæþær *adj.* [*ptc.*] friboren. *asm* ættæþæn 12:4. ættæþen [kanske skrivet æstæþen] 13:2. *asf* ættaþæ 33:11.

ætæ *v.* äta. spisa. *inf* ætæ 11:10. *3spi* ætær 11:12. 66:16. *3spk* æti 11:14.

-ævli, se **ofæfli.**

Ø.

øghæ *n.* öga. *as* ogha 18:7. oghæ 18:7. 40:19. *ap* oghun 23:12.

øknote *n.*. en av de två dragare, som höra till ett ök. *as* øknote 61:6. 61:18.

øl *n.* dryckeslag, gästabud. *ns* øl 34:3. *np* øl 15:16. Se även **giptærøl, ærvisøl, olbænkær, ølstuuæ, ølstæmnæ.**

ølbænkær *m.* gästabudsbänk. *ds* ølbénk 21:16. ølbenk 24:1.

øling *f.* sista smörjelsen. *as* øleng 7:13. Se även **øleng.**

ølstuuæ *f.* hus eller rum, där gästabud hålles. *ds* ølstuvu 15:15.

ølstæmnæ *f.* gästabud. *dp* ølstæmnum 35:24. ølstæmpnum 35:22.

øre *m.* en åttondedels mark [vikt eller mynt]; *i sht. i pl.* penningar och annan lösegendom. *ns* øre 63:18. *gs* øris 8:6. *ds* øræ 23:6. *as* øræ 19:18. 40:19. øre 59:8. 62:7. øri 8:2. øræ 18:5. *np* ørær 19:9. 19:19. 39:21. ører 21:10. øræ 41:12. *gp* øræ 39:20. 63:18. 65:15. øra 65:13. øræ 7:7. 14:9. *dp* ørum 14:9. 23:9. 31:10. 39:20. ørom 44:1. 44:1. 44:9. 61:11. *ap* øræ 8:13. 8:14. 18:2. 18:3. 18:4. 19:6. 19:7. 19:14. 20:7. 21:1. 21:9. 21:12. 21:14. 26:10. 31:13. 33:16. 33:19. 34:7. 34:7. 40:13. 53:19. 59:8. 60:11. 61:16. 62:7. 62:9. øra 4:13. 4:13. 6:20. 8:1. 11:17. 11:18. 11:18. 12:18. 18:17. 20:8. øræ 12:21. 18:17. 44:8. Se även **halz ørær.**

ørisland *n.* ett stycke åkerjord, svarande mot ett öres arrende. *as* øræss land 45:14.

ortogh *f.* örtug, 1/3 öre. *ns* ortugh 9:4. *ds* ortogh 18:17. 21:1. ortugh 21:8. *as* ortogh 8:5. 8:7. 12:20. 18:17. 19:17. 62:7. 62:12. ortogh 8:3. *ap* ortoghær 19:17. ortoghær 62:8. ortoghor 21:9. ortoghr 11:19. Se även atta ortoghær, sæxtanortoghær.

ostgøtær *m. pl.* östgötar. *gp* ostgøta 36:18.

Østrægøtland *n. nom. propr. ds* østrægøtlandi 68:1. *as* østrægøtland 36:15.

øx *f.* yxa. *as* øxse 61:18.

øxæ byrþ *f.* rättighet att bära yxa, d. v. s. hugga i en skog. *as* oxæ byrþi 48:1.

øþe *adj. indekl.* öde. øþe 52:2.

øþmark *f.* ödemark. *felskr.* odmarkær 9:9.

Þ.

þa *adv.* då, så. þa 3:4. 3:6. 3:7. 3:11. 3:13. 4:2. 4:3. 4:5. 4:10. 4:11. 4:14. 5:6. 5:8. 5:8. 5:11. 5:16. 6:9. 6:16. 6:19. 7:1. 7:12. 7:14. 7:19. 8:8. 8:10. 8:13. 8:21. 9:1. 9:6. 9:8. 9:13. 10:3. 10:5. 10:7. 10:10. 10:10. 10:12. 10:13. 10:13. 10:17. 11:2. 11:5. 11:8. 11:9. 11:15. 11:17. 11:18. 11:18. 11:21. 12:7. 12:8. 12:9. 12:17. 13:8. 13:13. 13:16. 14:14. 15:19. 16:4. 16:5. 16:6. 16:8. 16:9. 16:11. 16:12. 17:3. 17:5. 17:5. 17:7. 17:7. 17:10. 17:12. 17:13. 17:16. 18:12. 18:22. 19:17. 19:18. 20:2. 20:4. 20:7. 20:12. 20:14. 20:16. 20:16. 20:18. 20:19. 21:1. 21:3. 22:2. 22:5. 22:6. 22:7. 22:11. 22:12. 22:16. 22:18. 24:8. 24:8. 24:9. 24:9. 24:9. 24:10. 24:10. 24:11. 24:11. 24:12. 24:13. 24:15. 24:17. 25:8. 25:8. 25:9. 25:10. 25:11. 25:12. 25:13. 25:13. 25:16. 25:17. 26:1. 26:2. 26:3. 26:5. 26:6. 26:7. 26:10. 26:11. 27:5. 27:11. 27:13. 27:22. 28:3. 28:11. 28:20. 29:1. 29:1. 29:3. 29:4. 29:7. 29:8. 30:1. 30:4. 30:19. 31:3. 31:6. 31:7. 31:17. 31:19. 31:21. 31:22. 32:2. 32:3. 32:4. 32:5. 32:9. 32:13. 32:14. 32:15. 33:2. 33:11. 33:13. 33:13. 33:15. 33:18. 33:20. 33:23. 34:6. 34:13. 34:18. 34:18. 35:15. 35:16. 35:18. 35:18. 35:20. 35:22. 36:2. 36:3. 36:6. 36:9. 36:15. 36:16. 36:19. 37:1. 37:3. 37:4. 37:7. 37:8. 37:10. 38:26. 39:4. 39:5. 39:6. 39:9. 39:21. 39:23. 40:5. 40:6. 40:7. 40:9. 40:13. 41:15. 42:8. 42:9. 42:11. 42:11. 42:12. 42:18. 43:1. 43:4. 43:7. 43:10. 43:13. 44:2. 44:3. 44:7. 44:11. 44:15. 44:18. 44:20. 45:1. 45:1. 45:4. 45:8. 45:14. 45:21. 46:10. 47:4. 47:5. 47:10. 47:12. 47:15. 48:4. 48:9. 48:10. 48:14. 48:19. 49:3. 49:6. 49:10. 49:12. 49:17. 49:18. 49:19. 50:2. 50:6. 50:9. 50:18. 52:2. 52:8. 52:9. 52:11. 52:13. 52:15. 52:17. 53:17. 53:23. 54:12. 54:21. 54:23. 54:25. 55:1. 55:6. 55:7. 55:8. 55:9. 55:12. 55:14. 55:14. 55:15. 55:16. 55:24. 56:6. 56:7. 56:8. 56:12. 56:17. 56:18. 56:19. 56:20. 56:21. 57:1. 57:5. 57:16. 57:18. 57:20. 58:1. 58:4. 58:9. 58:10. 58:13. 58:18. 58:22. 59:1. 59:5. 59:7. 59:23. 59:23. 60:6. 60:8. 60:10. 60:15. 60:19. 61:1. 61:7. 61:10. 61:11. 61:12. 61:13. 61:15. 61:17. 61:19. 62:13. 63:2. 63:11. 63:12. 63:14. 64:6. 64:14. 65:2. 65:3. 65:17. 65:20. 66:8. 66:13. 66:17. 67:3. 67:4. 67:5. 67:5. 67:7. 67:13. 68:9. þæ 39:13. 54:21.

þa, þa æn, þa ær *konj.* då. þa 16:12. 23:11. 28:7. 37:1. 38:19. 55:13. þa æn 63:12. þa en 26:1. þa er 5:16. þa ær 31:2. da ær [läs þa ær] 68:9.

þaghær *konj.* genast då. þaghar 33:2. 48:9. þagher 5:9. þaghær 35:20. 44:7.

þangbrekkæ *f.* betydelsen omtvistad. *as* þangbréccu 23:8.

þarf *f.* behov. *gp* þarwa 23:11.

þarf 20:2, se **þorva.**

þem, *felskr.* för **hem,** se **hem.**

þeræ, *felskr.* för **reþæ** 44:18.

þighiæ *v.* tiga, se **þighiændæ mæssæ.**

þighiændæ mæssæ *f.* missa tacita, nattvardsmässan och instiftelseorden, vilka lästes eller sjöngos med låg röst. *as* þighiændæ mæssu 7:16. þighianda mæssu 7:18.

þin *pron. poss. 2 pers. sing.* din. *nsm* þin 54:8. *nsf* þin 49:2. *nsn* þit 40:8. *asm* þin 38:14. 49:9. *asf* þina 38:17. *asn* þit 10:14. 10:17. 40:11. 54:7. 54:7. 65:22. *npn* þin 55:24.

þing *n.* församling, speciellt tingsförsamling, men även [12:21] grupp av människor, som tillkallats för att närvara vid utkrävandet av böter i vissa mål. *ns* þing 37:14. *gs* þings 10:5. 10:6. 15:6. 16:1. 16:2. 36:16. 37:1. 43:13. 45:5. 53:11. 53:21. 55:7. þingss 14:10. þingsz

55:2. *ds* þingi 10:3. 10:12. 10:14. 11:2. 11:6. 12:8. 12:12. 12:14. 12:21. 14:15. 14:18. 15:3. 15:8. 17:3. 17:4. 17:10. 17:16. 21:4. 21:6. 23:3. 23:4. 31:10. 31:19. 34:13. 36:2. 37:13. 43:20. 48:12. 49:18. 53:13. 53:21. 59:4. 69:3. þinge 53:12. *as* þing 10:5. 11:8. 12:7. 12:12. 12:15. 20:16. 36:2. 37:1. 38:6. 43:11. 47:15. 48:11. 48:14. 50:19. 55:17. Se även **sægnær þing, þing lotær, þings dombær, þings gangæ, þingsmæn, þings vittni.**

þing lotær *m.* böter, som tillföllo hela landskapet. *as* þing lot 69:1. 69:2.

þings dombær *m.* dom, avkunnad på tinget. *ds* þings domæ 47:9.

þings gangæ *f.* frihet eller lejd att komma till tinget. *as* þings gangu 10:6.

þingsmæn *m. pl.* män som äro eller varit närvarande vid tinget. *np* þings mæn 10:6. þingsmæn 17:6. þingmæn 43:12. *gp* þingsmannæ 12:8. 17:8. 20:17. þings mannæ 12:9. þingsmænna 48:11. þingshamna 10:13.

þings vittni *n.* vittnesbörd av män som äro eller varit närvarande vid tinget. *ds* þings uittni 48:15.

þingæt *adv.* dit. þingat 36:18. þingæt 9:9. 16:13.

þit, se **þy at.**

þiufnæþær *m.* stöld, tjuvgods. *ns* þiufnæþær 36:1. 41:5. *gs* þiufnæþær 53:23. *ds* þiufnæþe 56:3. þiufnæþ 63:7.

þiufs bøtær *f. pl.* böter för tjuvnad. *ap* þiufs bøtær 53:5.

þiufskæ *f.* tjuvs brottslighet eller ansvar. *as* þiufsku 55:14.

þiufs sak *f.* mål angående stöld, anklagelse för stöld. *ds* þiufsak 59:18. *as* þiufsak 59:19. þiufs sak 53:3.

þiufstolen *adj.* [*ptc.*] stulen. *asn* þiuf stolet 56:8. þiuftolet 56:9.

þiuft *f.*, se **þyft.**

þiur *m.* tjur. *ns* þiur 16:21.

-þiuuæ, se **orþiuuæ.**

þiuuær *m.* tjuv. *ns* þiuuær 41:10. 53:16. 54:21. 54:22. 55:6. 61:3. þiuvær 14:13. 30:2. 53:18. 54:8. 54:23. 55:20. þiwær 14:10. þiuér 53:13. *gs* þiufs 23:4. 54:4. 54:6. 55:4. 59:3. þivfs 58:22. *ds* þiuvi 54:7. 64:18. þivfi 54:3. *as* þiuf 14:8. 53:11. 53:11. 53:12. 53:17. 53:18. 53:19. 53:20. 53:20. 53:21. 53:22. 54:21. 55:2. 55:3. 55:15. 55:18. 58:22. 59:3. 59:17. 60:18. *np* þiuuær 54:2. *gp* þiuuæ 53:1.

þiægn *m.* fri människa. *as* þiængn 15:17.

þo *adv.* dock, likväl. þo 54:25. Se även **þo at.**

þo at *konj.* om ock, ehuru. þo at 5:2. 6:11. 54:17.

þolæ *v.* tåla. *3spk* þole 67:8.

þorp *n.* enstaka gård, liten by. *ns* þorp 49:3. *oblik* þorp 49:2.

þorsdaghær *m.*, se **hælghi þorsdaghær.**

Þorsten *m. personnamn. ns* thorsten 68:2.

þorvæ *v.* behöva, tarva. *3spi* þorf 7:11. 7:12. 17:6. þarf 20:2.

þoræ *v.* töras, våga. *3spi* þor 42:17. 50:19. 56:12. 58:18. 66:15. *3ppi* þoræ 32:9. *3spk* þoré 20:8. þoræ 19:20.

þrir *num. kard.* tre. *nm* þrir 19:19. 54:2. *nf* þrer 5:7. 5:13. 6:10. 11:12. 11:13. 38:24. 54:6. þrear 33:1. 54:4. *nn* þry 15:16. 57:11. 70:9. 70:10. þru 54:16. *gm* þriggia 44:19. þriggiæ 16:3. *gf* þriggia 7:6. þrigiæ 22:6. þriðiæ 17:8. *dat* þrim 4:11. 6:7. 6:17. 7:14. 7:14. 8:13. 16:16. 16:18. 19:4. 35:22. 35:24. 37:4. 38:24. 44:20. 52:2. 58:14. 58:19. 61:11. 62:8. þrem 13:16. 14:9. þim [läs þrim] 49:14. *am* þrer 8:17. 11:18. þre 68:7. 69:11. þrea 20:8. 44:20. 49:14. 52:2. *af* þrer 4:3. 4:11. 4:12. 5:9. 5:11. 6:11. 6:16. 8:5. 11:17. 11:17. 11:22. 11:22. 12:18. 30:6. 35:12. þræa 18:6. þreæ 65:14. þrear 61:11. þreær 62:8. *an* þry 22:8.

þriþi *num. ord.* tredje. *nsm* þriþi 54:3. 58:15. þriði 16:12. 69:14. þridþi 68:5. *nsf* þriþiæ 54:5. 54:8. *nsn* þriþiæ 42:3. 57:12. þridiæ 7:16. þridiæ 15:17. *gsm* þriþia 56:9. 58:11. þriþiæ 58:19. þridia 3:16. *dsm* þriðiæ 56:10. *dsn* þriþiæ 59:4. þriðiæ 17:5. þridia 10:4. *asm* þriþiæ 22:9. 46:6. þridþiæ 68:8. þridia 8:17. *asf* þriþiu 64:3. þriðiu 26:1. 64:3. *asn* þridia 26:9.

þriþiungs skipti *n.* delning, vid vilken en tredjedel avsöndras från det hela. *ns* þriþiungs skipti 33:13.

þriþiungær *m.* tredjedel. *ns* þriþiungær 32:3. þriðiung*ær* 69:11. 69:14. 69:15. 70:7. þridiunger 7:7. þridiung*ær* 52:11. þridiung[in] 69:9. *as* þriþiung 26:3. 26:5. 26:6. 38:14. þriðiung 30:6. 33:14. þriðiungh 11:14. þridiungh 22:6. 35:20. þridiung[in]

69:5. driðiung[*in*] 70:3. *dp* driðiungum 69:9. Se även þriþiungs skipti.

þrysvar *adv.* tre gånger. þrysvar 25:18.

þrytær *m.* tredska. *as* þryt 39:10.

þræl *m.* träl. *ns* þræl 18:20. 19:16. 40:5. 53:8. þrel 13:2. þræll 33:15. þrell 18:21. dræl 53:9. dræll 41:2. *gs* þræls 19:21. þrals 21:10. *as* þræl 41:6. 59:16. 59:22. 60:14. 60:16. 61:18. þræll 25:13. 60:10. þrél 13:15. þral 15:16. *np* þrælær 12:5.

þrænni *num. indekl.* trenne. þrænni(-) 38:11. 39:10. 39:18. 46:18. 50:10. 51:6. 61:7. 61:11. 61:13. 62:12. 62:15. 62:18. 63:5. 63:9. 64:7. 65:11. 65:15. þrénni 37:17. þrenni(-) 38:1. 38:17. þranni(-) 38:15. 47:1. 55:18. 62:16. 63:12. 65:16. 66:18. 66:19. þræni 39:2. trænni [ändrat från tvænni] 51:2. þrani- 66:4. þrenne- 47:8.

þrænnisæxtanørtoghær, se **sæxtanørtoghær**.

þræskulli *m.* tröskel. *ns* dræskulli 52:4.

þrættan *num. kard.* tretton. þrettan 13:6.

þrættandi *num. ord.* trettonde. *nsm* þrættandi 3:16.

þu, se **þy, þæn**.

þu *pers. pron. 2 sg.* du. *nom.* þu 10:14. 11:1. 11:1. 12:11. 12:13. 12:15. 20:4. 38:4. 38:5. 38:8. 38:8. 38:10. 38:12. 38:13. 38:14. 38:18. 39:15. 39:17. 42:21. 43:3. 55:24. 55:24. 56:15. 58:18. 58:19. 59:7. 60:5. 60:8. 60:21. 65:5. 65:22. þv 38:16. 39:17. 39:17. 40:11. 43:7. 56:12. 65:5. *dat.* þær 11:2. 12:14. 20:4. 20:5. 36:5. 38:9. 40:8. 66:14. þer 12:11. þar 17:10. *ack.* þik 38:12. 66:15.

þumulfingær *m.* tumme. *as* þumulfingær 18:1.

þy *adv.* därför, fördenskull. þy 29:16. 47:15. 49:8. 53:13. 59:3. 59:4. 60:17. 61:3. 65:5. þu 55:23. þv 58:17. zy 29:15.

þy at *koncess. konj.* om ock, *kaus. konj.* förty att, emedan. *koncess.* þy at 5:7. 8:4. 19:18. 59:9. 63:3. þit 8:3. *kaus.* þy at 29:16. 55:15. 62:12.

þy at hvaru *adv.* likväl, dock. þy at hvaru 50:16.

þyft *f.* tjuvnad, stöld; stulet föremål. *ds* þyft 14:11. *as* þiuft 14:8. 53:11. 53:19. 53:20.

þyftæs *v.* bliva tjuv. *1siip* þyftis 54:7.

þykkiæ *v. impers. med dat.* tyckas. *3spi* þykkir 9:10.

þylikær *pron. demonstr.* dylik. *asm* þylikæn 58:6. *npn* þylik 41:10. *apn* þylik 40:12. þylik 58:6.

þyþiskær *adj.* tysk. *nsm* þydiskær 29:2.

þæn *pron. dem. l. determ.* den, denne. *nsm* þæn 10:9. 16:17. 16:19. 17:10. 26:21. 30:21. 31:9. 31:21. 31:22. 32:4. 40:9. 40:17. 41:9. 42:13. 52:1. 53:19. 53:20. 54:2. 54:18. 58:2. 58:14. 62:17. 62:22. 65:5. 65:6. 65:6. 65:6. 65:7. 65:7. 65:7. þen 5:12. 16:5. 16:8. 16:18. 28:17. 42:11. 67:3. þén 52:3. þan 31:1. sa 42:14. 43:18. 45:11. 45:12. 46:1. 47:1. 48:9. 49:16. 50:10. 50:20. 52:2. 52:6. 54:21. 54:24. 55:16. 55:24. 57:4. 60:1. 60:15. 60:16. 61:19. 65:3. 65:3. sær 45:8. sar 59:6. 65:3. *nsf* sv 25:21. su 55:19. *nsn* þæt 7:7. 10:8. 16:13. 17:7. 19:8. 19:13. 19:13. 19:19. 20:20. 23:2. 23:5. 23:7. 23:7. 23:9. 23:13. 23:15. 24:2. 24:3. 24:4. 26:5. 26:19. 27:3. 27:5. 27:7. 27:12. 29:12. 31:1. 31:8. 31:20. 32:13. 34:3. 35:4. 35:25. 37:14. 37:17. 38:1. 38:4. 38:5. 38:11. 38:12. 38:13. 38:15. 38:17. 38:20. 38:20. 39:20. 39:21. 39:21. 39:25. 40:3. 41:5. 41:10. 41:11. 41:12. 41:15. 43:13. 43:16. 43:19. 44:6. 44:9. 52:6. 54:15. 54:16. 55:19. 56:3. 56:11. 61:11. 61:12. 61:17. 62:8. 63:18. 65:13. 65:14. 65:15. 65:20. 66:2. 66:3. 66:13. 67:2. 69:3. 69:7. þet 4:2. 4:3. 5:4. 7:6. 9:4. 51:5. 54:21. 56:2. þét 17:6. þat 5:4. 30:2. þær [läs þæt] 23:3. 36:1. *gsm* þæs 7:1. 29:19. 41:16. 42:6. 54:13. þés 13:2. þæss 60:14. *gsf* þærræ 29:16. *gsn* þæs 17:17. 21:4. 31:7. 34:9. 42:21. 44:6. 53:13. 56:12. 58:1. þæss 61:2. þes 5:7. 25:10. 51:7. þæt [ändrat fr. þæs?, läs þæs] 52:15. *dsm* þem 10:8. 22:16. 31:13. 33:16. 40:4. 40:22. 42:9. 44:1. 49:18. 51:12. 52:18. 53:17. 53:18. 56:3. 56:8. 57:6. 59:23. 60:16. þæm 29:16. *dsf* þerri 38:9. þérri 22:15. þerre 39:18. 51:11. 54:22. þeræ 14:11. *dsn* þy 5:7. 5:14. 8:4. 9:14. 10:7. 10:9. 12:4. 19:18. 26:16. 29:16. 34:4. 34:16. 36:3. 36:5. 37:12. 38:5. 38:13. 39:26. 44:16. 47:15. 49:8. 50:16. 53:13. 54:22. 55:5. 55:9 55:13. 55:15. 58:15. 59:3. 59:4. 59:9. 60:5. 60:17. 60:20. 61:3. 62:12. 63:3. 64:11. 64:17. 65:5. þu 55:23. þv 58:17. zy [läs þy] 29:15. *asm* þæn 10:12. 18:2. 18:4. 30:20. 35:15. 46:11? 46:15. 49:16. 53:23. 58:11. 58:19. 60:1. þen 4:14. 5:6. þan 31:13. *asf* þa 26:10. 59:19. 61:10. *asn* þæt 3:7. 3:11. 7:7. 19:19. 21:5. 21:20. 22:7. 26:6. 29:3. 29:12. 29:12. 29:13. 29:21. 30:7. 31:6. 34:18. 34:21. 38:15. 39:21. 39:26.

40:14. 43:17. 48:3. 54:25. 61:18. 64:6. 66:3. 66:7. 66:15. 67:8. þet 7:6. 57:13. 58:18. þét 3:13. 26:2. þat 9:18. 11:7. *npm* þer 4:4. 4:5. 4:7. 4:8. 6:13. 6:20. 7:3. 9:17. 10:11. 11:15. 16:4. 16:6. 16:7. 16:12. 20:14. 27:2. 29:9. 30:14. 32:8. 32:9. 32:9. 33:7. 33:8. 36:17. 37:3. 37:7. 39:26. 42:7. 44:16. 46:6. 47:13. 48:4. 48:5. 48:8. 48:19. 49:12. 49:15. 50:4. 50:14. 51:7. 52:14. 54:11. 54:18. 54:19. 54:20. 57:20. 58:3. 60:19. 67:13. 68:4. 70:4. þær 6:18. 15:15. 16:5. 28:6. 52:15. 54:3. þeir 18:16. *npf* þær 30:9. þer 31:1. *npn* þer 6:2. 6:3. 6:3. 25:2. 25:3. 25:3. 25:4. 25:12. 29:14. 29:17. 30:9. 30:10. 31:3. 33:3. 35:9. 35:10. 35:12. 35:12. 35:20. 35:25. 36:7. þær 45:13. 66:9. þe 49:20. 52:5. 62:6. 70:10. þy 54:15. þyy 11:4. *gp* þerræ 28:13. 28:13. 28:18. 29:11. 29:21. 31:22. 33:12. 33:13. 35:18. 36:1. 36:7. 36:19. 39:25. 41:4. 44:6. 44:7. 44:11. 44:15. 46:17. 49:19. 52:10. 68:9. 70:9. þerra 3:15. 28:14. 39:24. 49:13. þærræ 16:4. þærra 28:15. -ræ [läs þerræ] 3:15. *dp* þem 5:14. 6:9. 20:14. 35:11. 36:17. 37:4. 39:1. 42:8. 42:10. 43:12. 44:10. 44:14. 48:20. 49:19. 54:20. 54:21. 58:7. 65:2. þæm 58:1. þæt [läs þem] 59:18. *apm* þem 26:15. 39:5. 39:7. 44:14. 45:7. 48:19. 65:3. þæm 7:19. þa 53:12. *apf* þem 29:9. 33:21. 33:22. *apn* þem 6:2. 21:18. 25:13. 33:22. 41:4. 60:14. 60:22. 64:19. þy 29:13. 61:1. 66:1. Jfr **þylikær, þingæt.**

þæn *pron. determ. och relat.* den som, [till] dess att. *nsm* þæn 11:12. 11:18. 12:2. 16:21. 27:22. 42:8. 54:17. 58:2. þen 34:8. 52:8. 58:5. 59:7. þén 9:2. *nsn* þæt 60:23. 60:23. þét 16:13. *gsn* [til] þés 5:13. *dsm* þem 13:14. 16:10. 16:11. 41:16. 43:4. 43:14. 56:9. 57:12. 62:19. *dsf* þerre 60:21. 65:22. *asm* þæn 38:10. 47:19. 62:18. þen 6:18. 9:16. þén 22:8. *asf* þa 12:15. þæ 40:11. *asn* þæt 33:1. 41:18. þet 8:18. *npm* þer 57:20. *gp* þerræ 56:2. *dp* þem 8:3. 48:10. 49:6. *apm* þa 8:2.

þæn *best. frist. artikeln* den. *nsm* þæn 28:20. 33:6. þen 26:10. *dsn* þy 17:3. *asm* þæn 67:7. þén 13:8. *asn* þæt 40:3. *ap[f?]* þar 60:17.

þænni *pron. dem.* denne. *nsm* þænni 47:6. 49:7. 56:14. 58:17. þanni 60:7. *nsf* þæssi 45:9. 49:1. 50:20. 61:6. *nsn* þætta 17:1. 24:6. 53:1. þættæ 20:10. 36:12. 38:18. 38:22. 67:11. þatta 61:4. þattæ 67:1. *dsf* þæssi 58:16. *dsn* þæssu 36:11. 40:4. þéssu 45:10. *asm* þænnæ 60:20. 65:4. þennæ 59:2. *asf* þæssæ 42:21. 43:3. 43:5. *asn* þættæ 26:21. *npn* þessi 5:2. þæssi 64:19. 64:20. *apn* þassi 38:22.

þær *adv.* där, där som. þær 11:18. 12:19. 13:17. 15:16. 16:1. 16:11. 16:16. 18:2. 18:4. 18:18. 19:4. 19:7. 19:7. 22:13. 22:17. 26:19. 27:22. 29:9. 37:14. 39:25. 40:13. 40:16. 47:12. 47:13. 49:14. 49:15. 52:18. 53:18. 55:6. 55:23. 56:2. 56:11. 56:20. 57:7. 58:2. 60:5. 62:18. þer 11:18. 13:15. 16:10. 19:4. 57:18. 58:11. 58:17. 60:4. þér 11:18. 51:6. þar 31:8. 34:3.

þær 23:3. 36:1, läs **þæt.**

þæt 10:15, av yngre hand ändrat till hær. Läs hær.

þæþæn *adv.* dädan, därifrån. þæþæn 53:21.

Errata et addenda.

Sid. 1 a[4] tillägges: 11:22. 11:22.
Sid. 1 a[8] tillägges: 25:5. 25:5.
Sid. 2 b[10]: all 38:22 är *apn*, icke *npn*.
Sid. 3 a_{11} står: **ouæn**, läs: **ouan.**
Sid. 5 a_{19} står: *ns* 22:2, läs: *ns* banæ sak 22:2.
Sid. 6 b_{23} står: **bondalagh**, läs: **bondælagh.**
Sid. 12 b[2]: det omtvistade far 21:13 för jag numera helst till **fa** *v.* få.
Sid. 15 b[14] står: sua, läs: sva.
Sid. 16 b[13] står: **foþa**, läs: **foþæ.**
Sid. 16 b_2 står: **gata**, läs: **gatæ.**
Sid. 17 a_{14} står: **giptarol**, läs: **giptærol.**
Sid. 19 a_{11} står: **haluær**, läs: **halvær.**
Sid. 19 b[16] står: 10:8, läs: 10:8?
Sid. 20 b_3 står: 69:3, läs: ælt [*felskr* för ær helt] 69:3.
Sid. 21 b flyttas artikeln **hinnæ** några rader längre ned.
Sid. 23 b[10] tillägges: Jfr sid. 60 b, rad 30 f.
Sid. 25 b[19] står: **innængærþiz**, läs: **innængærþis.**
Sid. 25 b är ordningsföljden mellan artiklarna **intakæ . . . innængærþis** delvis oriktig.
Sid. 27 b_2 står: **kuælder**, läs: **kuældær.**
Sid. 29 b[12] står: 47:9, läs: 47:9?
Sid. 37 a_{14} står: **okkar**, läs: **okkær.**
Sid. 40 a[14] står: **samæn**, läs: **saman.**
Sid. 48 a[1–2] strykes det som står inom klammer.
Sid. 51 b_{15} står: **okkar**, läs: **okkær.**

Formen ær, *3 pers. pres.* av verbet væræ, har jag genomgående betecknat som *singularis*. Emellertid torde denna form i några fall snarare vara att beteckna som *pluralis*. Särskilt gäller denna anmärkning fraserna: Ær eig sunærborn 24:10, þa ær dottor born 24:10-11, Ær eig dottor born 24:11, Ær eig broþorborn 24:11, Ær eig systor born 24:12. Jfr Hultman Hälsingelagen, sid. 179 och not 1.

HELIOGRAVYR EFTER ALBERT EDELFELTS TAFLA ATENEUM, HELSINGFORS L. L. UG & HERTZBERG

C. G. Estlander

MINNESTAL

ÖFVER

PROFESSOR EMERITUS, STATSRÅDET

CARL GUSTAF ESTLANDER

HALLET VID

FINSKA VETENSKAPS-SOCIETETENS ÅRSHÖGTID

DEN 29 APRIL 1911

AF

YRJÖ HIRN

HELSINGFORS 1912
FINSKA LITTERATURSÄLLSKAPETS TRYCKERI

M. D. II.

Finska Vetenskaps-Societeten har gett mig ett svårt uppdrag, då den utsett mig att hålla minnestalet öfver dess frejdade ledamot, Professorn och Statsrådet Carl Gustaf Estlander. När en man med sin gärning ingripit i själfva lifvet, icke blott inom den krets i hvilken han genom sitt embete varit försatt, utan äfven på de allmänt kulturella sträfvandenas och de politiska stridernas vida fält, då kräfves det i sanning mycket för att allsidigt och rättvist kunna skildra hans lefnad. Man borde äga insikter på alla de områden, inom hvilka han arbetat, man borde väl känna den tidsålder, under hvilken han stod i sin fulla kraft, och man borde därtill själf hafva deltagit i det offentliga lifvet, för att rätt kunna uppskatta den politiska betydelsen af hans värksamhet. Då jag, i trots af att alla dessa förutsättningar saknas hos mig, icke har vägrat att mottaga Societetens hedrande uppdrag, så beror detta delvis på vissheten om att luckorna i min framställning skola bli utfyllda af mer kompetenta biografer, som känt Carl Gustaf Estlander under hans lifs mest aktiva period och som stått vid hans sida i hans fejder. Men det beror äfven, och i främsta rummet, på ett annat motiv, som icke behöfver någon lång förklaring. För den som fått mottaga mycket af en afliden, är det kärt att få visa hans minne en sista tjänst och att få framhålla allt hvad man lärt sig uppskatta i hans värk. Min ofullständiga kännedom om C. G. Estlanders lif under äldre tider hindrar mig visserligen från att författa en lefnadsteckning i ordets egentliga mening. Men om man, för att göra en dygd af nödvändigheten, med vett och vilja utesluter de rent biografiska elementen, så blir det kanske möjligt att gifva en bild af *personlighetens* lif genom att granska de skrifter, i hvilka denna personlighet sökt sig ett uttryck.

Carl Gustaf Estlander hörde icke till de författare, som älska att skjuta fram sitt eget jag i sina arbeten. Den modärna subjektiva kritiken var honom antipatisk, och han sträfvade, i allt hvad han skref, att dölja sig själf bakom sitt ämne. Men icke desto mindre kunde det hända att han, när han talade om andra, omedvetet öppnade sitt eget väsen för läsaren. Ur hans ideal, och ur hans litterära och konstnärliga preferenser, kan man därför bilda sig en viss föreställning om honom själf. Och huru värdigt reserverad han än var i tal och skrift, så kunde det emellanåt undfalla honom några små antydningar om hans egna sträfvanden, om förhoppningar som han närt och om besvikelser som han fått upplefva. I skymtar och blinkar läser man fram hans eget

lif ur allt hvad han författat. Sparsamma under hans ungdom och mannaålder, bli dessa antydningar allt talrikare, när han går in i den lifsperiod, som behärskas af vemodets minnesgoda känslor. Åldringen blickar tillbaka mot „flydda tider“ och lämnar då och då åt världen, i form af tillfälliga meddelanden, små fragment af hvad man ville hoppas blifvit utskrifvet som ett fullständigt memoirverk.

Det första man har att notera i dessa fragment är minnena från barndomshemmet, prostgården i Lappfjärd, där CARL GUSTAF ESTLANDER föddes den 31 januari 1834 som den fjärde i ordningen af åtta syskon. I en uppsats om en österbottnisk folksed, „Julkorset“, och i en annan om den förfelade målaraspiranten Barkman, har han i förbigående gett oss några ögonblicksbilder från det lif, som lefdes i denna familjekrets. Modern endast skymtar fram — hon dog då Carl Gustaf var 9 år gammal — men fadern ser man tydligt för sig, som en allvarlig man, hvilken tillbringar sin fritid med läsning af historisk litteratur och äldre svensk poesi. Kyrkoherden Jakob Jonas Estlander är i själfva värket en vitter personlighet, och innan han låtit prästviga sig har han varit skollärare i Wasa, och dessförinnan docent i litteraturhistoria vid Åbo akademi, där han disputerat för doktorsgrad med en afhandling „Animadversiones de poesi Alexandrina“. Nu sköter han om själavården i den församling, där hans farbror varit prost före honom, och före denne hans fader, och dessförinnan hans farfar. Det är, som synes, i ett hem med traditioner Carl Gustaf Estlander växt upp. Han hade redan under sin barndom lärt sig uppskatta den litterära odlingen, och han måste ju ha insupit respekt för kontinuiteten i denna prostgård, där flere generationer af samma släkt hade fyllt samma värf. Vördnaden för det som öfverlämnats från fäder till söner blef lifvet igenom en dominerande känsla hos honom, och om han hade bragt intet annat än denna känsla med sig från sitt hem, så hade han redan med den fått en rik arfvelott. I jämförelse härmed betydde det föga, att prostgården var aflägsen och postgången gles, och föräldrarna så intagna af sina minnen om Åbo, att de i Helsingfors icke sågo annat än ett farligt näste.

Denna isolering kunde visserligen leda till att den nyssblifne studenten ännu var så *grön* — det är hans eget ord — att han icke visste att det fans en konstförening i Helsingfors. Men om det afskilda hemmet måhända var alltför oberördt af de estetiska sträfvandena i hufvudstaden, så ägde det i stället med sina enkla lefnadsvanor, i hvilka plikten förmäldes med vettet, sin egen kulturform: den orubbliga, fasta, gamla herrgårdskulturen, som varit grunden för så mycket af det bästa i vårt bildningslif. Och denna stilla, lugna tillvaro, som för oss förefaller så alltför blottad på omväxling, ägde sin poesi för dem, som voro försatta i den, ty — det önskar jag särskildt påminna om — dess yttringsformer hade fått diktens förklaring i Hanna och Julkvällen. Hos dem som upplefvat dessa idyllers första framträdande dröjde det helt visst för hela lifvet ett skimmer öfver minnena från hembygdens prästgårdar och boställen. Så ville man åtminstone tro, när man ser huru känslan för hemmet och beundran för Runeberg gå som ett sammanflätadt ledmotiv genom Estlanders värk. När han som 23-årig kandidat inför f. d. Österbottniska afdelningens medlemmar håller sitt föredrag om Svartsjukans nätter, så är det med ungdomligt svärmeri han hänvisar till Julkvällen: „De utgöra“,

säger han om Runebergs sånger, „ett väsentligt moment i hela vår utveckling. Med „Elgskyttarna hafva vi glidit fram öfver den knarrande snön, med den gamle Hane har „vår känsla upplöst sig i glädje och stolthet öfver ödemarkens tredubbla hjältepar, fröken „Augusta har haft vår första kärlek". Senare, när han i sin mannaålders fulla kraft författade den stora programartikeln för Finsk Tidskrift, stod han fortfarande på samma grund som i den första uppsats han beredt för trycket. Det är Runebergs skaldskap, heter det, som skall blifva normen för hans litterära bedömande, ty en diktning af denna art, som „förstår att söka poesin i Hannas och Augustas hem, har bevisat att hvarje „tid är poetisk, vår egen såväl som hvarje annan". Slutligen när han, kort innan han som emeritus lämnade sin akademiska lärarvärksamhet, vid majfesten 1898 talade till de yngre generationerna om sin egen studenttid, så vände ungdomstanken ännu engång tillbaka till hans minne. „Vi lärdes nu", säger han om dem från 1850-talet, „att älska „detta afsides, fattiga land, att älska dess gamla, frisinta lagar, att älska sederna i „Hannas och Augustas hem, att älska detta tåliga, trofasta finska folk". För hemmets idyll, sedernas enkelhet och den Runebergska diktningens lugna, ädla lifshalt har Carl Gustaf Estlander bevarat sin ungdomskärlek med en orubblig trofasthet. Nya diktformer ha uppstått, och nya ideal för lifvets vanor och konstens gestaltning, men hans ideal förblefvo desamma han i sin barndom hade tillegnat sig och bragt med sig i världen från sitt hem. De hade endast blifvit starkare befästa, ville jag tro, efter det han själf fått grunda ett eget hem med den följeslagerska, hvars „anpart i hans lifsgärning" han i företalet till „Från flydda tider" så vackert och så diskret har framhållit.

Dessa uttalanden från olika perioder af Estlanders lif äro värda att uppmärksammas, därför att de, med sitt framhållande af hembygdskänslan, representera ett drag i hans karaktär som lätt blir förbisedt. Han var inhemsk eller, om man så vill det, Runebergsk i sin konstuppfattning, ty han trodde sig ingenstädes i den vida världen ha funnit poetiska ideal, som skulle öfverträffat dem han lärt sig uppskatta i Finland. Men han var icke inhemsk i den mening, att han velat inskränka konstens uppgifter till de nationella motiven eller stänga studierna inom det egna landets gränser. Tvärtom är det han, mer än någon annan, som hos oss har öppnat dörrarna för den utländska kulturen. Det var som dess representant han hade att värka i sitt embete, och hans egna studier hade riktat sig åt detta håll redan långt innan han blifvit fäst vid sin tjänst. Man kan äfven lätt förstå att han, efter det han år 1850 blifvit inskrifven vid universitetet, fått mottaga många väckelser för det forskningsarbete, som skulle bli hans. I hufvudstadens litterära kretsar gjorde sig nämligen under 1850 och 1860-talen ett lifligt intresse gällande icke blott för det inhemska, utan äfven för det utländska kulturlifvet. Denna senare sträfvan stod ingalunda i motsättning till den fosterländska entusiasmen, utan hade snarare rent af härflutit ur den. Man kände, så ville jag föreställa mig, att det hos oss gällde att skapa en egen och självständig kultur för ett litet folk, och man intresserade sig därför för alla andra folk, som försökt häfda sin egendomlighet under svåra förhållanden. Man var stolt öfver den skatt af folkdiktning, som hade uppdagats hos den egna nationen, och man studerade därför med ifver folkdikten hos andra nationer. Sålunda är det icke att förvåna sig öfver att man i disputationer och

tidskriftsuppsatser behandlade de flamska och tscheckiska nationalitetsrörelserna samt de serviska och spanska romanserna. Granskar man bokförteckningar och tidskriftsårgångar från dessa år, så får man ett intryck af att utländsk folklore och folklitteratur hos oss studerats med en allmännare ifver än någonsin senare. Carl Gustaf Estlander blef icke oberörd af denna tidsriktning. Redan år 1854 bragte han åt AUGUST SCHAUMAN, som bidrag till hans Morgonblad, några poetiska öfversättningar af spanska folkvisor. Och han bibehöll under hela sitt lif sitt intresse för gränsområdena mellan folk-lore och litteratur, ty han har i sina skrifter behandlat, eller åtminstone berört, flamsk vitterhet, nygrekiska sånger, finska folkvisor, keltiska sägner, baskiskt språk och provençalisk och katalansk dialekt. Från detta samma fält, slutligen, var det äfven han hämtade ämnena för sina första vetenskapliga publikationer.

Detta ämnesval är emellertid äfven i ett annat afseende betecknande för Estlanders personlighet. De studier han bedrifvit under sina första kandidatår hade delvis rört sig om lyriska diktformer. Men det var icke den rena lyriken som sådan han intresserade sig för. Subjektiva känsloutgjutelser voro för hans väsen främmande, och all gestaltlös lyrism var honom rent af motbjudande både i värs och prosa. Äfven därom har han uttalat sig i sin första uppsats, i detta föredrag om Svartsjukans nätter, i hvilket han med en ensamstående självkännedom har uppdragit gränserna för det uppfattningssätt som förblef hans under hela hans lif. „Må det", säger han, „vara någon egendomlig, „oss tillkommande oförmåga af musik, men vi äro icke böjde att erkänna såsom verklig „konst detta diktande, der den musikaliska klangen är allt, och der skalden blindt far „fram i känslans töckniga gestaltlösa rymder. För vår del förstå vi ingen annan poesi „än den, som erbjuder sitt innehåll i en ren och klar bild, och skulle vi än derigenom „upphäfva grunden för all lyrik, så anse vi dock det för dess vinst att vara objektiv. „Må lyriken hafva till sitt föremål känslan, den innerliga stämningen; till sin uppgift „skall hon dock hafva att öfverflytta denna stämning i ett yttre, en bild, ett förhållande". Det är med Runebergs dikter för ögonen han har nedskrifvit dessa ord. Men man påminnes om dem, när man tänker på att de folksånger han behandlat i sina disputationer för licentiatgrad och docentur närmast kunna betraktas som ballader, d. v. s. hänföras till den subjektivt-objektiva diktform hvilken enligt sin definition — C. G. Estlanders forna elever minnas huru angelägen han var om att man rätt kände den — är till hälften episk, och i hvilken känslostämningen företrädesvis uttrycker sig i „bilder och förhållanden".

Den första af dessa afhandlingar, „Richard Lejonhjerta i historien och poesin", ventilerades år 1858, den andra åter, „Folksångerna om Robin Hood", år 1859. Ehuru till formen oberoende af hvarann, kunna de likväl betraktas som tvenne delar af samma arbete. Författaren framhåller själf i företalet till den första disputationen, huru förträffligt de båda hjältarna kontrastera mot hvarann. Det var, anser han, en genialisk tanke, som ledde WALTER SCOTT, när han i sin Ivanhoe lät riddarkonungen i skogens vildmarker mötas med förbrytarkonungen. De två representerade hvar sitt folk, det normandiska och det anglosaxiska, och de stodo jemväl som företrädare för tvenne motsatta idéer. Att studera dem i bredd med hvarann erbjöd därför en lockelse för det

historiska sinnet, hvilket hos Estlander var högt utveckladt. — Det var ju en kontrast af samma art som gaf honom anledning att författa den ryktbara och ofta citerade sida i De bildande konsternas historia, där han kommenterar Delaroches tafla Cromwell vid Karl den förstes bår. — Men Richard Lejonhjärta och Robin Hood gåfvo näring äfven för annat än meditationer öfver historiens filosofi. Det låg en romantisk glans öfver dessa gestalter, som lefvat kvar i folkminnet, den ena genom romaner och rimkrönikor, den andra genom folkvisor, små pantomimiska upptåg i Morrisdanserna, och brokiga bilder på krogskyltarna. En sådan frisk romantik förstod Estlander väl att uppskatta, och man kan vara viss om att han haft sin lust i att återförtälja sägnerna om Robin Hood, och Maid Marian, och Friar Tuck, och alla de muntra sällarna på det gamla, glada Englands gröna fält. En nutida läsare ville endast begära att författarens glädje öfver ämnet än mer oförtydbart hade gjort sig gällande i själfva framställningen. Estlander håller omsorgsfullt sina känslor tillbaka, och när han estetiskt kommenterar dikterna, tillämpar han en objektiv metod, hvilken enligt hvad han själf i noterna angifver har lånat sina principer från Vischers begreppsmässiga konstlära. Hvad som för öfrigt mest har upptagit honom i dessa två disputationer, och som ger dem deras största intresse, är en noggrann undersökning af de ombildningar, dem de historiska gestalterna småningom hade undergått i folkfantasiens poetiska bearbetning. Här var ett problem, som på engång gaf tillfredsställelse at den historiska och den estetiska förkärleken, och sådana frågor lågo väl tillrätta för Estlanders lynnesriktning.

Det är äfven en uppgift af denna art som behandlas i hans nästa stora forskningsarbete: den digra afhandling, med hvilken han inledt sin år 1863 publicerade öfversättning af Poema del Cid. I detta värk har ett stort tålamod och många lärda mödor blifvit nedlagda på den historiska, filologiska och estetiska kommenteringen. Författaren har icke underlåtit att begagna sig af någon tillgänglig källskrift, som kunnat ge honom upplysning om förhållandet mellan historiens Campeador och sägnernas hjälte, och han har icke tagit ens den ringaste notis för god utan att själfständigt ha pröfvat dess tillförlitlighet. Likväl är det intet tvifvel om att äfven denna tunga forskning för honom varit ett kärt arbete, ty det måste i den stolta, kärfva dikten ha funnits mycket som förmått elda hans sinne. Spaniens epos är, som han själf framhållit det, en sång om den kraft och själfkänsla, och framför allt om den trofasta lojalitet, som är det modärna samhällets starkaste lifsprincip. I den mäktiga och ärevördiga dikten ljuder ingen tom klang, och där breda sig inga töckniga rymder. Men i fasta gestalter ger den bilder af manlig strid, när den förtäljer om kämparna som gripa an med sänkta lansar — med vimpel på hvar lans — med sköldarna för hjärtat stadeligen, och med anletet lutadt öfver sadelbommen, medan höfdingen, han med det böljande skägget, eggar dem med sitt fältrop:

Slån ned dem, riddersmän, för kärlek och för tro!
Jåg är Ruy Diaz el Cid, Campeadoren från Bivar.

Med allt hvad den uttrycker af gammaldags trofasthet och käckt krigarmod var Cid dikten en sång efter Estlanders sinne. Man behöfver blott påminna sig den värme, med hvilken han i sin bok om Runebergs skaldskap omtalar balladen om Chevyjakten, och

den beundran med hvilken han kommenterat krigssångerna i Fänrik Ståls sägner, för att förstå att det i hans lugna väsen dolde sig en rent österbottnisk stridbarhet. Därför vågar man äfven antaga att det varit ett slags valförvandtskap, som ledt honom in på hans studium af den spanska epopén. Spanien var för honom ett drömmarnas land med hvilket han i sin fantasi gjort sig förtrogen redan innan han sett det. Det förtjänar nämligen anmärkas, att Estlanders vidlyftiga och noggranna undersökningar om Campeadorens fälttåg blifvit utförda med hjälp af kartor och resehandböcker.

Det räckte emellertid icke länge, innan han fick tillfälle att besöka de trakter, där sången om Cid hade diktats. Hans vetenskap, estetiken, i hvilken konsthistorien ingick som en viktig beståndsdel, nödvändiggjorde upprepade resor i utlandet. Redan under åren 1859 till 1860 hade han sålunda, särskildt för bedrifvande af konsthistoriska forskningar, vistats i Danmark, Tyskland, Belgien och Frankrike. Och om hösten 1863 kunde han begifva sig på långfärd till England, Frankrike, Italien och Spanien. Under dessa resor mottog han många intryck som voro af annan art än dem hemlandet kunde erbjuda, och som delvis värkade i motsats mot dessa. Söderns natur eröfrade hans sinne för lifvet. Han fann visserligen icke i utlandets diktning någonting, som skulle ha ledt honom att förgäta de nordiska idealen, men själfva omgifningen i främmande land kunde, åtminstone tidtals, förefalla honom förmånligare än förhållandena i hemmet. Så fick hans uppfattningssätt, som varit och förblef patriotiskt, den kosmopolitiska färgning, som så ofta gjort sig gällande i hans skrifter. Jag tänker härvid icke så mycket på det att han i enskilda, ofta omtalade och helt visst grundligt missförstådda yttranden har uttalat sig till förmån för individens rätt att välja sig ett land, och ännu mindre på det att han, när han var missnöjd och bitter, kunde klaga öfver tillståndet hos oss med en melankolisk hopplöshet. Hvad för honom som estetiker är mer karaktäristiskt än dessa politiska stämningar, är att han af sitt personliga uppfattningssätt kände sig dragen mot en landskaplig omgifning, som var af annan art än hemlandets. Han hade lärt sig skatta allt hvad Italien bjöd åt synen och formsinnet, och i dessa intryck fann han något som svarade mot hans eget lynnes kraf på fasta konturer och bestämd gestalt. Det objektiva, episka draget i hans natur, som gjorde honom obenägen att beundra lyrismen i Topelius' diktning, och som hindrade honom att i det modärna ljus och luftmåleriet se något annat än en teknisk virtuositet, stod hos honom i vägen för en full uppskattning af det nordiska landskapets egendomliga skönhet. Huru betecknande är icke i detta afseende den lilla uppsatsen Hvarför reser du till Italien, som med allt hvad den yppar om sin författares åskådningssätt är värd att ställas vid sidan af föredraget om Svartsjukans nätter.

Denna artikel, som år 1890 publicerades i tillfällighetsbladet Nornan, är skrifven i form af en dialog mellan en konstälskare, som uttalar Estlanders egna meningar, och hans unge vän, en målare i hvars ord man tycker sig igenkänna ett uttryck för ALBERT EDELFELTS åsikter. Målaren håller på storheten i våra sjöars och våra furuåsars skönhet. Men när han slutat sitt loftal, så afbryter den äldre interlokutören honom med ett framhållande af de många icke måleriska elementen, som gått in i hans beskrifning. „Det tyckes mig“ säger han „som om vår nordiska natur storhet vore mycket sammansatt,

„och mestadelen af musikaliska, poetiska, men föga plastiska beståndsdelar. Månne icke, „när allt kommer omkring, det är musikern eller poeten i dig, som känner sig stort „anslagen, och att du som målare lånar deras känslor åt din bild“ — Vid Sorrento, Capri, Soracte och Napoli behöfde intet lånas för ögats lust, där var formen fast, konturerna stora och enkla och luften klar, och där var ett hemland för greken i Estlanders väsende. Det var en rik tid han tillbragte under sina resor i dessa trakter, och man ser af hans skrifter att han i erinringen med glädje och saknad vänder tillbaka till sina vandringsår.

I rent vetenskapligt afseende hade hans studiefärder emellertid icke ledt till alla de resultat han afsett. I det program han ställt upp för sig hade han upptagit forskningar angående medeltidslitteraturen, Tristansagan och de Ossianska traditionerna. Den första planen blef fullföljd, och resultaten framlades i akademiska föreläsningar samt i den bok om Vitterheten hos de nyare folken under medeltiden, som utgafs år 1900. Angående Tristansagan publicerade Estlander däremot endast en kortare afhandling, och om Ossiansagorna har han icke tryckt något annat än några sidor i en reseberättelse från år 1864. Från ett annat område däremot bragte han hem en rik skörd, af hvilken han delade med sig åt allmänheten, när han år 1866 i Helsingfors begynte sina populära föreläsningar öfver De bildande konsternas historia från slutet af adertonde århundradet till våra dagar. Omarbetade och förfullständigade, utgåfvos dessa föreläsningar år 1867 i Stockholm på L. J. Hiertas förlag, och med den boken vann Estlander sin position som en af nordens förnämsta estetiker.

De bildande konsternas historia är ett personligt arbete i ordets goda mening. Författaren söker visserligen äfven här, som i alla sina värk, undertrycka de subjektiva elementen. Han framhåller, i sitt alltför blygsamma företal, att han ingalunda önskar „taga allmänhetens uppmärksamhet i anspråk för sina personliga intryck och därpå „grundade utgjutelser“. „Den egna iakttagelsen“, säger han uttryckligen, „duger blott „så vidt den står i harmoni med de vunna forskningsresultaten“. Men om det sålunda är en objektiv, historisk metod han tillämpar, så träda likväl hans egna omdömen i dagen. Han tvingar dem icke på oss, men vi läsa dem fram ur stilens värme, när han talar om någon konstnär han beundrar, och vi glädja oss att möta dem äfven när, som det väl ofta kan vara fallet, vi ej kunna göra dem till våra. Vi förnimma, utan att det framhålles, huru mycket studium det ligger bakom hvart kapitel. Forskningens omsorg har gett framställningen pålitlighet, men skildringens liffullhet vittnar om lusten hos den, som har gjort en lång resa och glädjer sig åt att få förtälja om allt hvad han lärt under vägen. Det är snart ett halft sekel sen dess boken utkom, och den har likväl icke förlorat sin friskhet. Om också en del af dess påståenden icke behålla sin giltighet, så är den allt fortfarande ovärderlig och, hvad kapitlen om de nordiska länderna angår, rent af oumbärlig för den som studerar den modärna konstens historia.

Det stora och allmänna erkännande Estlander vann vid sin debyt som konsthistoriker innebar en uppmuntran till nya arbeten på samma bana. Det var äfven hans afsikt att fortsätta sin bok bakåt i tiden, d. v. s. att författa likartade framställningar af renässansens och antikens konst. Innan dessa planer hunnit bli förvärkligade, hade

han emellertid blifvit upptagen af nya värf, som togo alla hans krafter i anspråk. I juli år 1868 utnämdes han nämligen till professor i estetik och nyare litteratur, efter att ha specimenerat för tjänsten med sin afhandling „Bidrag till den Provençaliska litteraturens historia". Därmed var det, för en lång tid framåt, slut på hans frihet för stora och självständiga vetenskapliga forskningar. Embetet band honom i hans hemland, och det var endast med långa mellantider han kunde göra några studieresor. Det kändes måhända som en förlust att nödgas utbyta allt hvad de sydliga länderna kunde erbjuda för forskningen och den estetiska njutningen mot de relativt fattiga intrycken i den karga norden. Men om det så hade varit fallet, så skulle Estlander likväl icke ha klagat öfver förlusten. Hans förkärlek för det sydländska landskapet och för den storstilade konst, som skapats i dess plastiska omgifning, gjorde honom icke så ensidig, som man kunde förmoda på grund af de nyss citerade uttalandena om hemlandets natur. Till komplettering af detta yttrande är det skäl att anföra några rader ur „De bildande konsternas historia", hvilka med sitt kärnfulla språk ge en god föreställning om halten af Estlanders litterära framställningskonst. Det har varit fråga om Leopold Roberts italienska genrebilder, hvilka han omtalat med en tydligt framträdande beundran. Därpå, när kapitlet slutas, heter det: „Om det sålunda lyckades Robert att idealisera verklig-
„heten och göra det *så*, att genreämnen naturligen formade sig i en stor historisk styl,
„så måste medges, att detta folklif kom honom halfvägs till mötes med sina dolda, i na-
„turens djup verkande historiska erinringar; och det var dock en fördel, som hans konst-
„förvandter på andra sidan Alperna ej kunde räkna på. Men finnes hos naturen ej
„denna adel — ja, så finnes der annat, ty konsten står aldrig tomhändt, der litvet
„arbetar".

Här fans icke hos oss denna naturens adel, som skulle ha gett stil åt konstalstringen. Men äfven här fans ett arbetande lif, som kräfde sin återspegling i estetisk alstring. Och här fans en begynnande konst, som visserligen icke stod tomhändt, mer än konsten någonsin gör det, om det är fråga om motiven, men som stod osäker och trefvande. Den erbjöd icke mycket att studera, men den begärde i stället ledning och understöd. Att ge vård och ans åt den unga växten blef Estlanders uppgift, och därtill var han, på grund af sin ställning och sina förutsättningar, bättre egnad än någon annan. Om det också gafs många mäcenater, som skänkte sitt intresse och sin uppmuntran åt konsten, så hade ingen af dem som han ägnat sitt lif åt dess studium. Under en tid då de estetiska sträfvandena ännu sysselsatte endast en liten krets, och då de utöfvande konstnärerna voro få till antalet, var det endast naturligt att den akademiske läraren blef den mest framskjutne representanten för konstlifvet. De outvecklade förhållandena gjorde hans ställning arbetsdryg; men han var icke den som skulle ha dragit sig undan för bördan. Han blef en undervisare icke blott för studenter, utan äfven för den stora allmänheten. Han offrade sina egna planerade forskningar för att värka, ofta med ledarens ansvar och städse med arbetarens mödor, för organiserandet af den estetiska kulturen. Hvad allt han i det afseendet utfört, är svårt att fullt uppskatta för den, som icke själf varit med under 1870 talet. Men läser man betänkanden, tidningar och broschyrer från denna tid, så får man det intrycket att Estlander tagit en aktiv del

i allt som gjorts för bildkonsten och konstfliten, samt för den svenskspråkiga litteraturen och teatern. Många af de planer han uppgjort blefvo aldrig förverkligade, och andra förverkligades på ett annat sätt än han afsett. Han fick röna motstånd och pröfva besvikelser, och han fick helt visst ofta erfara att man misskände hans afsikter. Det gäller ju som en allmän regel för all offentlig värksamhet, att de intresserade äro få, när något skall göras, men visa sig oväntadt talrika när något gjordt skall klandras, och den regeln skulle Estlander ofta finna bekräftad. Men han vann äfven det tillfredställande medvetandet att hans mödors resultat fortlefde i några kulturinstitutioner, hvilkas tillkomst är så nära förknippad med hans namn, att de kunna betecknas som hans skapelser. En af dessa skapelser af hans organiserande arbete är Ateneum, andra äro Finsk Tidskrift och Svenska Litteratursällskapet i Finland.

I en fullständig lefnadsteckning öfver Estlander vore det nödvändigt att anslå ett långt kapitel för historien om Ateneum. Och ett sådant kapitel blefve helt visst icke det minst intressanta i boken. Ateneum är som bekant en af konstföreningen och konstflitsföreningen med statens understöd uppförd byggnad för de båda föreningarnas skolor, samlingar och möteslokaler. Denna definition synes i och för sig icke ha mycket att meddela om Estlanders personlighet. Men granskar man den närmare så finner man att det är ett fullständigt politiskt och estetiskt program, som blifvit innefattadt i den. Att få Ateneum bragt under tak betydde för Estlander en kamp för hans lifsåskådning. Han var tvungen att försvara sin princip om att icke staten, utan en enskild förening af konstvänner skulle taga initiativet till det provisoriska konstgalleri som — det har han själf framhållit — när tiden var inne skulle ersättas af ett värkligt nationalmuseum. Och han fick utstå en än hårdare dust för sin åsikt om att konstundervisningen borde få plats i samma byggnad som den konstindustriella skolan, eller — för att uttrycka hvad denna lokalfråga innerst innebar — att nationens konstuppfostran borde fotas på utbildandet af den tekniska handtvärksskickligheten. Denna lära om en gradering af den estetiska kulturen — hvilken stämmer förträffligt öfverens med Estlanders senare framställda program för lösande af språkfrågan — väckte opposition icke blott hos allmänheten, utan äfven hos konstnärerna och teknikerna. Det stora systemet af handtvärksskolor, som skulle gruppera sig kring Ateneum, blef aldrig en värklighet. Men en framgång för Estlander var det i alla fall att vårt konstpalats engång blef uppfördt, och i den ifriga konstindustriella värksamhet, som bedrifves inom dess murar, har man att se ett resultat af hans initiativ. Dessa äro de reella, praktiska frukterna af Estlanders arbete för konstfliten. Idéerna åter bevaras i det stora förslaget till „Handtverks- och industriskolors upprättande“ af år 1876 samt i de två broschyrerna „Den finska konstens och industrins utveckling“ (1871) och „Vid konstflitens härdar“ (1875). Dessa skrifter äro ett slags halfofficiella rapporter, men de intaga icke desto mindre, på grund af framställningens kåserande art, en plats för sig i Estlanders rent litterära produktion.

De konstindustriella sträfvandena sysselsatte Estlander under mer än ett decennium, och hans intresse för handtvärkets höjande förblef lifligt ännu efter det han dragit sig undan från all offentlig värksamhet. Det förefaller likväl som om det framför

allt varit under 1870-talets förra hälft, som detta arbete upptog hans tid. Efter att ha afslutat sitt komitébetänkande om handtvärksskolorna var han relativt fri för att egna sig åt nya uppgifter. Det var nu, under hösten 1876, han ställde sig i spetsen för den grupp af litteratörer, som grundade Finsk Tidskrift. För ett årtionde framåt är det i denna publikation man har att söka spåren af Estlanders värksamhet. Han egnade sig åt sitt utgifvarekall med en otröttlig ifver, samlade medarbetare från hemlandet och utlandet, uppfostrade en skola af unga kritiker, och bidrog själf till nästan hvarje häfte med uppsatser. Han höll sig icke för god att t. o. m. skrifva korta anmälningar af resebeskrifningar och skönlitterära öfversättningar, men han fann äfven tid att författa långa och gedigna artiklar i litteratur och konst. Han lät i regelbundna öfversikter tidskriftens läsare följa med det som försiggick på de estetiska sträfvandenas område. Med väktarens öga vakade han öfver hvad som utfördes i byggnadskonst, han uppmärksammade med uppmuntrande välvilja arbetet inom konstflitsföreningen, och han uttalade sig i de stora litteratur- och konstfrågor som på 1880-talet upprörde allmänhetens sinnen. Tager man i betraktande att han under allt detta skötte sina arbetsdryga åligganden som professor, och därtill var upptagen af en mängd offentliga värf, så kan man ej annat än beundra hans uthålliga styrka. Och man förstår å andra sidan att han, när yngre krafter voro redo att öfvertaga ledningen, med tillfredsställelse lämnade Finsk Tidskrifts redaktion i andra händer. Det svenska litteratursällskapet, som han stiftade år 1885, ställde nya kraf på hans tid och krafter. Därtill kände han helt visst ett behof att i större utsträckning än hittils få egna sig åt rent vetenskapliga sysselsättningar. Han hade offrat sin bästa ålder för publicistikens medborgerliga sysselsättningar, och han kunde med godt samvete draga sig tillbaka till sina egna arbeten. Från och med 1890-talet blef hans lif allt mera forskarens och lärarens, ehuru man ända till det sista kunde iakttaga, att han med vaket intresse följde det politiska lifvet.

Det är från denna sista period den yngre generationen hos oss bevarar minnen om Estlander. Han var, så föreställer jag mig, ej mera fullt densamma som under de tidigare decennierna. Sinnets liflighet hade han i behåll, men öfver hans uppträdande låg det ett drag af trötthet, som vittnade om att den långa arbetsdagen gjort alltför stora anspråk på spänning. Sådant är åtminstone det intryck jag mottagit af Estlander. Och det tyckes mig, att det låg mycket gömdt i de första ord jag hörde honom säga efter det jag meddelat min afsikt att egna mig åt hans vetenskap. „Vill man studera det ämnet“, lydde det, „så bör man äga en stark hälsa, en rik kassa och ett godt humör“. Det var en slags skämtsam varning som därmed uttalades. Men när varningen visat sig värkningslös, trädde uppmuntran i dess ställe, och hvad Estlanders uppmuntran betydde, det är kändt för alla som haft honom som lärare. Mycket kunde förtäljas om det intresse, med hvilket han följde sina elevers arbeten och deltog i deras sträfvanden. Med att dröja vid detta ämne leddes man emellertid in till den personliga tacksamhetens uttryck, hvilka väl icke böra få en alltför stor plats i skildringen af en mans offentliga gärning. Det enda hvad jag ville få uttaladt, är ett framhållande af den opartiskhet han visade som lärare. Det kräfdes icke att man tänkte som han för att man skulle få del af hans välvilja. Ju närmare man trädde Carl Gustaf Estlander, desto bättre

lärde man sig förstå, huru mycken värme det gömde sig i hans reserverade väsende. Fick man slutligen ett tillfälle att höra honom tala om sina egna studier och om sina utländska resor, så förstod man äfven hvilket kraftigt lif hade besjälat honom under hans ungdomsdagar.

Arbetsstyrka fans det i själfva värket i behåll hos honom ännu under hans ålderdom. Det relativa otium han beredt sig använde han för litterära arbeten. Sålunda upptog han, under det sista skedet af sitt lif, planer som legat oafslutade sedan ungdomsåren. Han tecknade i sin biografi öfver Hippolyte Flandrin ett karaktärsporträtt af en målare, till hvilken han under sina första studieresor hade känt sig dragen med en rent personlig förkärlek; han affattade, på grundvalen af sina tidigare akademiska föreläsningar, en öfversiktlig framställning af Vitterhetens utveckling hos de nyare folken under medeltiden; och han krönte sin lifsgärning i det han vände tillbaka till sitt första studium och skref sin bok om Runebergs skaldskap. Med detta värk af kärlek och pietet lade ålderdomen sitt slutgiltiga ord till allt hvad ungdomen i svärmisk beundran hade utsagt om den diktning, som Estlander under lifvets erfarenheter endast hade lärt att skatta allt högre och högre. En vackrare sammanfattning kunde hans författarskap icke ha fått, och bilden af hans lefnad blir hel och afrundad, när man ser huru slutet griper tillbaka mot begynnelsen. Troheten mot ungdomsidealen gaf kontinuitet åt hans utveckling, och strängheten i hans teoretiska uppfattning skyddade honom för att låta leda sig af tidens växlande strömningar. Han hade vidgat sin syn och riktat sitt sinne under mångsidigt, ihärdigt arbete, men han förblef likväl till sin grundaskadning den samme han varit. Hans eget lif och värk gestaltades sålunda under inflytande af de principer, som enligt hans åsikt voro stilbildande i konsten. Halt, hållning och inre enhet präglade hans väsende, och gåfvo karaktär åt hans skrifter. Med dessa egenskaper blef han en man, på hvilken man har rätt att tillämpa det stora, ofta missbrukade ordet: han var en personlighet.

Då det visat sig omöjligt att i ett minnestal inrymma fullständiga uppgifter om C. G. Estlanders mångsidiga värksamhet, aftryckas nedanstående biografiska notiser ur inbjudningsskriften till promotionen den 30 maj 1907, vid hvilken promotion Estlander var en af jubelmagistrarna.

Carl Gustaf Estlander.

Född i Lappfjärds socken den 31 januari 1834. Student den 22 juni 1850, kandidat i historisk-filologiska fakulteten den 28 april 1856. Promoverad magister primus, den 29 maj 1857. Kurator för historisk-filologiska fakulteten 1859—1863. Företog nov. 1859—aug. 1860 en resa till Danmark, Tyskland, Belgien och Frankrike för konststudier m. m. Licentiat den 26 maj 1859. Docent i estetik och nyare litteratur den 31 mars 1860. Promoverad doktor i hist. filol. fakulteten den 31 maj s. å. Förestod professionen i estetik och nyare litteratur v. t. 1861— v. t. 1862. Anträdde om hösten 1863 med publikt understöd en två-årig resa till Danmark, Tyskland, Frankrike, England, Italien och Spanien; resans uppgift var delad emellan studium af skön konst och forskningar i medeltidslitteraturen, Tristan-sagan, de Ossianska traditionerna m. m. T. f. kurator för hist. filolog. fakulteten h. t. 1865—v. t. 1867. Höll om våren 1866 i Helsingfors en serie populära föreläsningar öfver de bildande konsternas historia. Förestod professionen i estetik och nyare litteratur från v. t. 1867. — Professor i estetik och nyare litteratur den 11 juli 1868. Inspektor för nyländska afdelningen h. t. 1870—h. t. 1884. Ledamot af komitén för frågan om finska språkets användning vid vetenskaplig undervisning 1870, samt af komitén för uppgörande af förslag till organisation af ett reallyceum i Helsingfors 1871. Inspektor för Universitetets skulptursamling sedan dess anläggande 1873. Ridd. af Anne o. 3 kl. 1873. Gjorde från juni 1873 till juni 1874 en resa till Wienerutställningen, Italien, Schweitz, Würtemberg, Paris och Belgien såväl för idkande af konststudier, som för att taga kännedom om konstindustriella undervisningsanstalter. Ordförande i komitén för ombildning af söndags- och aftonskolorna samt tekniska realskolorna 1874. En af Helsingfors stadsfullmäktige 1875—79, 1883—85. Sekreterare i ständerhusutskottet vid 1877 års landtdag. Ordförande i komitén för uppgörande af undervisningsplaner för polytekniska institutet 1877. Ordförande i komitén för afgifvande af förslag till en högre undervisningsanstalt för bildande konst och musik 1878. Ordförande i komitén för uppgörande af förslag till instruktion för en öfverstyrelse för manufaktur- och bergsväsendet 1879. — Ledamot i skolkomitén 1879. Konsultativ ledamot i öfverstyrelsen för skolväsendet 1879. Ridd. af Stanislai o. 2 kl. 1881. Af Universitetet vald ledamot i presteståndet vid landtdagen 1882 och ordförande i ständerhusutskottet vid samma landtdag. Af borgareståndet vald ledamot i ständerhusdelegationen från 1882 till år 1888, då han på begäran befriades från uppdraget. Ridd. af Anne o. 2 kl. 1883. Gjorde en resa för konststudier till Italien och Frankrike sept. 1883—jan. 1884. — Dekanus i historisk-filologiska sektionen den 4 okt. 1884.

Af vetenskapssocieteten vald ledamot af arkeologiska kommissionen 1884—1894; utsågs till kommissionens ordförande 1890. Af Borgarestandet vid 1885 års landtdag utsedd till ledamot af delegationen för uppresande af ett monument at Kejsar Alexander II; delegationens ordförande 1892 till 1894, da stoden aftäcktes. Universitetets representant vid Rättsskolans i S:t Petersburg minnesfest i dec. 1885. Ledamot af universitetets ekonomie-division 1887—1898. — Ridd. af Kongl. Svenska Nordstjerne orden 1887. Af Senaten utsedd till ledamot i en prisnämnd för utgifvande af litterära understöd 1889. Promotor vid filosofiemagister- och doktorspromotionen 1894. Riddare af Wladimirs o. 4 kl. 1894. Af Borgareståndet vid 1894 års landtdag utsedd till ledamot af Antellska delegationen med uppgift att uppgöra förslag till instruktion för ett nationalmuseum samt af delegationen vald till dess ordförande, hvilket uppdrag varade till 19 sept. 1905. — Gjorde en resa till Paris, Florens och Rom för studier i medeltidens litteratur förra halfåret 1895. — Talare vid Universitetets fest med anledning af H. M. Kejsar Nikolai II:s kröning, 1896. — Erhållit statsråds värdighet 17 april 1898. — Afsked som emeritus från professionen i estetik och nyare litteratur samt däraf beroende befattningar 5 aug. 1898. — Upphöjd i adligt stånd samma dag. — Representant för sin ätt vid urtima landtdagen 1899 samt därvid vald till en af Ridderskapets och Adelns elektorer. — På begäran erhållit afsked 20 sept. 1902 från befattningen som konsultativ ledamot i Öfverstyrelsen för skolväsendet.

Ledamot af Finska litteratursällskapet 1856 och af Société d'ethnographie Orientale et Américaine i Paris 1860. Led. af Finska konstföreningens direktion 1863. Led. af Société de linguistique i Paris sedan dess stiftelse 1864; korresponderande ledamot af Société archéologique, scientifique et littéraire de Béziers 1865. Ledamot af Finska Vetenskapssocieteten 1869 och dess ordförande 1876—77; af Finska fornminnesföreningen 1870; af Svenska slöjdföreningen i Stockholm 1870. — Sekreterare i Finska konstföreningen 1869–1876 och ordförande i föreningen 1878—1896. En af centralskolans i Helsingfors grundläggare 1871 och en af stiftarne af Föreningen för konstflitén i Finland 1875 samt dess vicеordförande 1876–82. Deltog i upprättande af skolan för kvinliga handarbeten i H:fors 1875 och ledamot i dess första bestyrelse. Fullmäktig i kapital och liftränteanstalten i H:fors från dess stiftande 1874 samt fullmäktiges ordförande 1884—1894. — Soci dou Felibrige en Avignoun 1888. Ledamot af Kongl. vetenskaps- och vitterhetssamhället i Göteborg 1878. Ledamot af Kongl. Vitterhets-, Historie- och Antiqvitets Akademien i Stockholm 1880. Hedersledamot af Svenska litteratursällskapet i Upsala 1880. — Deltagit i stiftandet af Svenska folkskolans vänner 1882. En af stiftarne i Finsk-ugriska sällskapet 1883. Ordförande i direktionen för Sedmigradskys smabarnskola och Marias asyl 1884—1904. Deltagit i stiftandet af Svenska litteratursällskapet i Finland 1885 och sedan dess ordförande i sällskapets bestyrelse till 1897; sällskapets hedersordförande 1898. Deltog i stiftandet af „Concordia", förbund för kvinnostipendier 1885. Hedersledamot af Akademien för de fria konsterna i Stockholm 1885. Hedersledamot af föreningen „Svenska bildningens vänner" i Åbo, 1887. Led. af Vetenskapssocieteten i Upsala 1890.

Son till kyrkoherden i Lappfjärd, kontraktsprosten, fil. och teol. doktor Jakob Jonas Estlander och Maria Elisabeth Rislachius.

Gift år 1860 med Helena Aurora Federley, dotter till Senatorn Berndt Federley och Hedvig Fredrika Aurora Richter.

C. G. Estlander dog den 28 augusti 1910.

Förteckning öfver Statsrådet Estlanders i tryck utgifna skrifter.

Böcker utgifna i bokhandeln.

De bildande konsternas historia från slutet af adertonde århundradet till våra dagar. Stockholm 1867. L. J. Hierta.

J. L. Runebergs estetiska åsigter sammanställda. Helsingfors 1888. G. W. Edlund. (Omarbetadt särtryck ur Svenska Litteratursällskapets i Finland Förhandlingar och Uppsatser. II.)

Hippolyte Flandrin, hans lefnad och verk. Helsingfors 1890. G. W. Edlund.

I fosterländska ämnen. Tal och föredrag. I. På Korsholms vallar. II. J. L. Runebergs religiösa världsåskådning. III. Vid J. L. Runebergs grafvård. IV. Studenthuset. V. Majfesten 1898. Helsingfors 1898. G. W. Edlund.

Vitterhetens utveckling hos de nyare folken i medeltiden. Förra perioden. Helsingfors 1900. G. W. Edlund.

Runebergs skaldskap. Kritiska studier föregångna af redogörelse för normalupplagans redaktion samt en kronologisk förteckning. (Separattryck ur normalupplagan.) Helsingfors 1902. G. W. Edlund. (Ingår i Band VIII af den af Estlander redigerade normalupplagan af Runebergs samlade arbeten.)

Den moderna konsten. Föredrag af C. G. E. Helsingfors 1903. Söderström & C:o. (Detta föredrag hör till den serie, som af Österbottniska afdelningen föranstaltats våren 1903.)

Från flydda tider. Uppsatser, skildringar och tal. Helsingfors 1905. Helios.

Underdånigt betänkande och förslag angående handtverks- och industriskolors inrättande i landet jemte förslag till instruktion för manufakturdirektionen. Helsingfors 1876.

Den finska konstens och industrins utveckling hittils och hädanefter. Helsingfors 1871. K. E. Holm.

Vid konstflitens härdar i Tyskland, Österrike, Schweiz och Belgien. Reseanteckningar. Helsingfors 1875 G. W. Edlund.

Universitetets skulptursamling. Helsingfors 1875.

Akademiska disputationer.

Richard Lejonhjerta i historien och poesin. 1858 (för doktorsgrad; praes. F. Cygnaeus).

Folksångerna om Robin Hood. 1859 (för docentur).

Bidrag till den Provençaliska litteraturens historia. 1868 (för professur).

Akademiska inbjudningsskrifter.

Runebergs förhållande till Thorild. 1889 (professorerna I. A. Heikels och W. Ruins installering).

Naturalismen enligt Zola. 1891 (professor A. O. G. Genetz' installering).

Adolf Ivar Arwidsson som vitter författare. 1893 (professorerna E. N. Setäläs och V. Semenoffs installering).

Bernardin de Saint-Pierre och hans Mémoire om Finland. 1898 (professor Josef Mandelstams installering).

„Papin ro uva" afJuhani Aho. 1894 (Till magister- och doktorspromotionen 1894) Omtryckt i „Från flydda tider".

Afhandlingar och uppsatser i Finska Vetenskaps-Societetens publikationer.

Poema del Cid i svensk öfversättning med historisk och kritisk inledning. 1863 (i Acta Societatis Scientiarum Fennicae. Tomus VIII. pars. II).

Pièces inédites du roman de Tristan, précédées de recherches sur son origine et son développement. 1866 (I Acta VIII. II).

Den Meyerska madonnan af Holbein. 1870 (I Öfversigt af Finska Vetenskaps-Societetens Förhandlingar XII.)

Altartaflan i Ekenäs kyrka. 1870 (I Öfversigt XII).

En finsk konstidkare (Johan Jakob von Bilang). 1875 (I Öfversigt XVII).

Lidner och hans finske vänner. 1876. Föredrag vid Vetenskaps-Societetens årshögtid den 29 april 1876. (I Öfversigt XVIII). Omtryckt i „Från flydda tider".

Festtal af ordföranden vid Vetenskaps-Societetens årshögtid den 29 april 1877. 1878 (I Öfversigt XIX).

Om gräfningarna i Olympia. 1878. Föredrag vid årshögtiden 1877 (I Öfversigt XIX).

S. Maria dell' Ammiraglio i Palermo. 1884 (I Öfversigt XXVI). Öfversatt till italienskan af Mattia di Martino. Palermo. 1885.

I Finska Konstföreningens Matrikel.

Om teckningskonsten och metoderna att lära den. 1874.

Tal vid årsmötet den 10 mars 1887 (tryckt 1888). Omtryckt under titeln Finska konstföreningens vandringsår i „Från flydda tider".

Tal vid uppvaktningen hos Intendenten B. O. Schauman den 15 mars 1887 (tryckt 1888).

Tal vid invigningen af Ateneum. 1887 (tryckt 1888).

I Svenska Litteratursällskapets Förhandlingar och Uppsatser.

J. L. Runebergs religiösa verldsåskådning. Föredrag vid årsmötet 1886. I Förhandlingar och Uppsatser. I. 1885—1886. Omtryckt i „I fosterländska ämnen".

J. L. Runebergs estetiska åsigter. I Förhandlingar och Uppsatser. II. 1886—1887. Omtryckt i bokform.

En skolpojksdikt af Runeberg. I Förhandlingar och Uppsatser. IV. 1888—1889.

Arwidsson som publicist i Åbo. I Förhandlingar och Uppsatser. VIII. 1893—1894.

Ur Wetterhoffska pappren. I Förhandlingar och Uppsatser. X. 1895—1896.

„Den finske sångarn". I Förhandlingar och Uppsatser. XV. 1901.

Samspråk med Runeberg, teckningar till minnes af G. M. Waenerberg, utgifna af C. G. E. I Förhandlingar och Uppsatser. XVI. 1902.

En otryckt dikt af A. I. Arwidsson. I Förhandlingar och Uppsatser. XVIII. 1904.

Uppsatser i tidskrifter och tillfällighetspublikationer.

„Svartsjukans nätter" af Runeberg. (Föredrag hållet vid en sammankomst af f. d. Österbottniska Afdelningens medlemmar.) I „Litteraturblad för allmän medborgerlig bildning". 1857.

Finska forskningar. Bref från Paris. I „Litterär Tidskrift utgifven i Helsingfors". 1864.

Två konstnärer. [Flandrin och Delacroix] I „Litterär Tidskrift". 1864. Omtryckt i „Från flydda tider".

1864 års Salon. I „Litterär Tidskrift". 1864.

Berättelse afgifven till universitetets konsistorium i Maj 1864. I „Litterär Tidskrift". 1864.

Sägnen om Sigurd Fåfnesbane och sägnens uttydare. I „Framtiden. Tidskrift för fosterländsk odling. Under medverkan af flere skriftställare utgifven af Carl von Bergen". IV. 1870.

Konstakademiernas bestämmelse och framtid. 1—3. I „Framtiden". VI. 1871.

Sergell i Paris. I „Tidskrift för bildande konst och konstindustri red. af L. Dietrichson". 1875.

En romersk svärmare. I „Album utgifvet af Nyländingar". VII. 1878. Omtryckt i „Från flydda tider".

Ubi patria, ibi bene. I „Per Brahes minne". 1880.

Om folksångens vägar i Norden. I „Album utgifvet af Nyländingar". VIII. 1881.

En af de förlorade i vår konst. I „Valan. Album utgifvet af Svenske Österbottningar". I. 1881.

Carl Snoilsky. Nya Dikter. I „Nordisk Tidskrift för Vetenskap, Konst och Industri, utgifven af Letterstedtska föreningen". 1881. Omtryckt i „Från flydda tider".

Hvarför reser du till Italien? I „Nornan. Minnesblad utgifna till förmån för Svenska Folkskolans Vänner". 1890.

Finlands svenska vitterhet. I „Finland i 19:de seklet" (1891).

Sagan om sagorna. Inledning till „Kung Arthur och hans riddare. Brittiska folksagor öfversatta af S. E.“ Helsingfors 1897.

Ett minne från krigssommarn 1854. I „Joukahainen“. XI. 1897.

Julkorset. Barndomsminnen från Lappfjärd. I „Midvinter. Hälsning till ung och gammal i Finlands svenska hem“. 1898.

Våra tidningar förr och nu. I „Vox 18⁴/xi99“.

Är en fullödig konstnär möjlig utan fosterlandskänsla? [Svar på en enquête i denna fråga] I „Brokiga Blad. Utgifna af Konstnärsgillets Skriftställarloge“. I. 1899.

En afton hos Runeberg. I „Brokiga Blad“. III. 1901.

Literaturen och politiken. I „Minnesblad utgifna af Axel Lille, K. Flodin o. a.“. 1900.

Den gamle knekten och Fänrik Stål. I „Johan Ludvig Runebergs hundraårsminne. Festskrift den 5 februar 1904“. (Skrifter utgifna af Svenska Litteratursällskapet i Finland. LXII).

„Vårt Land“ I „Joukahainen“. XII. 1904.

Striden vid Lappfjärd. Hågkomster från 1808 års krig. I „Sylvia. Album med bidrag af Jac. Ahrenberg, C. G. Estlander o. a.“. Wasa 1908.

Statsrådet Estlanders uppsatser i Finsk Tidskrift äro noggrant förtecknade i Tidskriftens tvenne hittills utkomna generalregister. I de årgångar, som följa efter utgifvandet af det senare registret, ingå:

De två dragonerna. 1908. 1.

En italiensk frikår i Polen 1863. 1909. I.

Karl Ludvig Engel. 1910. 2.

Kattpojken. Ett hembygdsminne. 1911. 2.

Ungdomsminnen. I—IV. 1912. 1.

Uppsatser, recensioner och reseskildringar ingå dessutom i Ny Illustrerad Tidning, Helsingfors Dagblad, Nya Pressen, m. m.

LILIUS & HERTZBERG

A. O. Prudential.

MINNESTAL

ÖVER

AXEL OLOF FREUDENTHAL

HÅLLET VID

FINSKA VETENSKAPS-SOCIETETENS ÅRS- OCH HÖGTIDSDAG

DEN 29 APRIL 1912

AV

HUGO PIPPING

HELSINGFORS 1913
FINSKA LITTERATURSÄLLSKAPETS TRYCKERI

Under tiden närmast efter skilsmässan från Sverge låg Finlands kulturliv i dvala. Det dröjde dock icke länge, innan den slumrande allmänheten väcktes av en egendomlig blandning av röster. Klarare än någonsin hördes den svenska sången ljuda på den kust, som Franzén övergivit, men samtidigt steg ur Karelens skogar suset av en ny melodi — Kalevalas.

Under denna väckelsernas tid såg Axel Olof Freudenthal dagens ljus. Han föddes på Pikkala gård i Sjundeå den 12 december 1836. At vilket håll hans håg skulle vändas var icke svårt att förutse. Svensk var allmogen i hans hemtrakt, svenska voro båda hans föräldrar. Hans fader, godsägaren Gabriel Freudenthal, var född i Karlstad i Värmland, hans moder, Carin Björling, i Skedevi socken i Dalarna. Farfadern Peter Freudenthal var född i Riga två år efter det Östersjöprovinserna avträtts till Ryssland, men flyttade 'undan moskoviterna' [1]) till Sverge.

Om andan i det hem, där Axel Olof Freudenthal växte upp, skriver han i sina anteckningar:

'Då mina föräldrar först vid mognare år lämnat Sverige, var naturligtvis hela lefnadsordningen i mitt barndomshem genuint svensk, och omkring minnen från Sverige rörde sig ofta samtalet. Särdeles var en gammal moster, som ofta vistades hos oss, road af att för mig skildra sina ungdomsminnen från Stockholm och lifvet därstädes. Svensk var äfven den läsning, som först bjöds mig, sedan min mor för mig öppnat alfabetes hälgedom, och jämte Robinson Crusoë, Stora mäns lefverne, Journalisten och „Orbis pictus eller den synliga verlden“ voro Frithiofs saga samt historierna om Gustaf II Adolf och Karl XII min käraste läsning. Det var således, såsom rätt och tillbörligt är, i mitt barndomshem, som jag lärde älska mina fäders land, min nation och dess stora minnen.'

Gabriel Freudenthal torde icke haft något synnerligen stort inflytande på sonen Axels uppfostran och utveckling. Han var redan en äldre man, då hans hustru i tredje

[1]) Detta uttryck är hämtat ur ett utkast till en självbiografi, som Axel Olof Freudenthal efterlämnat och som professorskan Edla Freudenthal, f. Winberg, godhetsfullt ställt till mitt förfogande.

giftet, själv änka efter en handlande Holmberg i Stockholm, skänkte honom en ättling. Axel Olof skildrar fadern såsom en sträng gammal herre, som icke mycket sysselsatte sig med sin yngsta telning, och för vilken han kände mera respekt än kärlek. Så mycket fastare voro de band, som förenade honom med modern. Hennes uppfostran ansåg han sig ha att tacka för sina bästa karaktärsegenskaper, och minnet av hennes ömhet värmde honom ännu på hans ålderdom.

Axel Olof Freudenthal var endast omkring 9 år gammal, då hans fader dog. Styvsyskonen voro många och förmögenheten blev därför starkt splittrad. Modern inrättade då en flickskola jämte pensionat, först på Pikkala och sedan i Helsingfors. På Pikkala deltog Axel Freudenthal i den undervisning, som meddelades i moderns skola, men strax efter flyttningen till huvudstaden (1847) intogs han i Helsingfors Lyceum, som då stod under lektor Carl Backmans ledning. För denne stränge lärare hyste Freudenthal djup aktning[1]); han skötte sin skolgång exemplariskt och dimitterades 1854 som primus med vitsordet 'berömliga' i alla ämnen.[2]) Ännu samma termin tog han s. k. 'stora teologieexamen', för vilken det dock icke krävdes något tillägg till skolkunskaperna, samt stipendiatexamen. I denna senare examen gav han prov på ett lynnesdrag, som han längre fram ofta skulle röja. Ehuru i besittning av goda kunskaper i ryska språket bortlämnade han detta ämne i sin examen och gick därigenom miste om en röst samt ett givet företräde framför mindre språkkunniga kamrater. På samma sätt handlade en mångårig vän till Freudenthal, men en underbar ödets ironi fogade det så, att dennes levnadskall sedermera blev den ryske språklärarens.

Under de tre första åren av sin studenttid kände Freudendthal knappt till någon annan sysselsättning än läsning. Grekiskan var hans älsklingsämne; han besökte alla publika och privata föreläsningar över detta språk — därtill de flesta i latin — och vinnlade sig dessutom med iver om engelskan, för vilken han fattat tycke redan under skoltiden. Hans enda förströelse utom hemmet var schackspel med en eller annan av de forna lyceikamraterna.

Vårterminen 1856 avlade Freudenthal latinskt skrivprov pro exercitio med vitsordet 'cum laude approbatur'. Under sommaren tjänstgjorde han som informator hos general Stjernvalls på Lielaks, repeterade samtidigt den grekiska kursen och tenterade detta ämne på hösten, varvid hans kunskaper bedömdes med vitsordet 'laudatur'.

I mars 1857 drabbades Freudenthal av ett svårt slag. Hans moder avled i lungsot. Ännu vid slutet av terminen föreföll honom allt så tomt och livet så bedrövligt, att han reste bort från de stora promotionshögtidligheterna, fastän de bevistades av kära gäster från Sverge — en femmannadeputation från Uppsala. Han reste till en morbror, f. d. kornetten vid Jämtlands hästjägare, Anders Björling, som på 1820-talet överflyttat till Finland och köpt en egendom i Abo län. Under den lugna sommarvistelsen hos Björling och hans vänliga maka återfick Freudenthal sitt lynnes jämvikt, och på hösten kunde han ånyo upptaga sina studier.

---

[1]) Freudenthal har egnat hans minne en artikel i Nord. Familjebok.

[2]) 't. o. m. i ryskan' anmärker Freudenthal i sin självbiografi och vidfogar ett utropstecken.

Hösten 1857 bildade en vändpunkt i Freudenthals liv. I sitt utkast till en självbiografi säger han härom följande:

'— — — — i det studentlif jag dittils fört skulle en stor förändring tima, en förändring, som skulle blifva af genomgripande vikt för min framtid, mitt val af lefnadsmål och hela den lifsgärning mig förelåg.

Då jag vid 17 års ålder såsom civis academicus inträdde i en något större och vidare krets än den, som utgjorts af skolan och hemmet, fans *intet* kamratlif i högre mening vid universitetet. Fakulteterna hade ett par år förut införts i st. f. afdelningarna och skulle ersätta dem, men visade sig därtill komplett odugliga, konglomerat, som de voro, af alla möjliga element, hvilka de gemensamma studierna ej (i enlighet med vissa teoretikers förhoppningar) mäktade förena. Följden blef en massa sup- och spelkotterier *eller* pluggande enstöringar, som brydde sig om intet utom boken och examen. — — — — Att jag fick en annan syn på tingen än bokmalens, därför är jag den år 1857 i oktober första gången åter sig församlande *Nyländska afdelningen* tack skyldig.'

Livet inom Nyländska avdelningen var det som skulle giva Freudenthal impulsen till valet av levnadsbana. Detta bör dock icke förstås så, som skulle han här ha kommit under inflytande av mäktigare andar, dem han villigt följde. Ty om någonstädes var det i studentlivet, som *självständigheten* i Freudenthals karaktär gjorde sig gällande. Men det behövdes kontakt med andras opinioner, för att han skulle vakna till fullt medvetande om sin egen ståndpunkt och känna sig manad till det väckelsearbete han sedan i själva verket utförde.

Jag kan icke underlåta att här anföra Freudenthals egna ord:

'Det var under vårterminen 1859, som en medlem af afd., sonen till en från Sverge inflyttad man, anslog som diskussionsämne för afdelningens medlemmar: *Hvad böra vi göra för förfinskningen af vårt lands svenska befolkning?* Fjällen begynte falla från mina ögon, när jag eftersinnade: hvilka äro då *vi?* Äro icke då också *vi* en del af denna svenska befolkning? Med hvilken rätt skulle *vi* främja ett förfinskningsarbete? Är det icke fastmer vår ovilkorliga plikt att icke blott värksamt motsätta oss ett sådant, utan äfven att hålla vårt modersmål i heder så visst som vi hedra och älska vår moders minne? Svaret kunde icke blifva mer än ett. Det gick upp för mig som en solklar sanning, det rotfäste sig hos mig som en bärgfast visshet: jag och många af oss äro ej finnar, utan rena svenskar, äro en del af „Finlands svenska befolkning". Och jag skref en ungdomligt entusiastisk artikel, den jag med af rörelse skälfvande stämma uppläste inför afdelningen, jag stred muntligen för min öfvertygelse, ensam, omringad af en hel kamratkrets, som stämplade min åsikt som föga bättre än fosterlandsförrädisk. Jag följde slutligen från afdelningsmötet ett stort „bolag" hem genom hela staden ända till deras port och sökte bli öfvertygad eller att öfvertyga. Förgäfves! Ensam begaf jag mig hem, och det kändes som skalden måtte hafva tänkt sig sinnestämningen hos den, hvilken frågar: förutan *vänner* och *fosterland* hvad är ett mänskolif? Mina ögon tåras ännu, då jag erinrar mig de själskval jag utstod den natt, som följde. Men sanningen stod fast och klar, och jag *kunde* icke svika i uppfyllandet af min plikt

mot min moders minne. Och det var *här*, i mitt älskade fosterland som den plikten skulle fyllas. Icke emigrera. Det hade varit fegt att fly, och vid tjugutvå års ålder har man mod att kämpa, ty man har *hopp* att vinna seger.

Efter förmåga upptog och fortsatte jag kampen samt hade snart tillfredsställelsen att se alt flere hjärtliga vänner och ifriga meningsfränder sluta sig omkring mig. Vi stiftade ett s. k. „skandinaviskt förbund", och efter några år var hela den nyländska studentafdelningen på vår sida, var svenskt sinnad så väl som svenskt född. Ur denna plantskola hava många goda kämpar för svenskhetens sak i Finland sedan uttgått, ett stort svenskt politiskt parti har uppstått, och om den svenska nationaliteten i Finland en gång dukar under i striden mot sina allierade fiender, så skall det åtminstone icke hafva skett utan kraftigt självförsvar. Ty hon var medveten af sig själf och lydde det fjärde budordet: Du skall hedra din fader och din moder.'

År 1859 i maj tog Freudenthal sin kandidatexamen med vitsordet 'laudatur' i latin och grekiska. Därefter företog han en rekreationsresa till Stockholm och Uppsala i sällskap med sin vän Hugo Gyldén. Från Uppsala for han ensam till Dalarna för att bese sin moders hembygd.

Till promotionen 1860 utgav Nyländska avdelningen sitt första 'Album', och i detsamma ingick Freudenthals förstlingsuppsats 'Om den svenska kolonin i Nyland'. För att bättre lära känna dessa 'kolonister' gjorde Freudenthal under sommarferierna en fotvandring i sällskap med två vänner (Cajander och Strömfors), och under denna färd besöktes alla svenska socknar i Nyland. Under det närmast föregående läseåret hade Freudenthal idkat arkeologiska studier på egen hand och åtnjöt under sommaren ett stipendium, som universitetet beviljat för att sätta honom i tillfälle att undersöka nyländska fornlämningar. Reseanteckningar fördes och blevo jämte vidfogade teckningar av Freudenthals egen hand publicerade, men först långt senare, nämligen i första häftet av 'Finska fornminnesföreningens tidskrift'.

Under läseåret 1860—1861 förblevo den nordiska arkeologien och historien Freudenthals älsklingsstudium, men sin mesta tid egnade han dock åt de klassiska språken. Jämte C. Lindequist och C. Synnerberg deltog Freudenthal i det filologiska seminariet, som leddes av professorerna af Brunér och Gyldén, och försvarade där en avhandling i grekiska. Han var nämligen besluten att utbilda sig till docent i detta språk.

År 1861 utsändes Freudenthal jämte K. F. Ignatius av Consistorium Academicum för att kontrollera lektor Gottlunds forskningar i östnyländska skärgården. Den gemensamt avgivna reseberättelsen skrevs av Freudenthal.

Resan tog icke mera än 14 dagar i anspråk. För övrigt använde Freudenthal sin sommar till att studera isländska på egen hand. Härunder mognade hos honom beslutet att övergiva de klassiska studierna och i stället egna sig åt de nordiska språken. I september 1861 reste Freudenthal till Uppsala, där han i Carl Säve fann en nitisk lärare och en faderlig vän. Studierna sköttes med brinnande iver, men något litet deltog Freudenthal även i studentlivet inom Värmlands nation, i vilken han *jure patris* vunnit inträde.

År 1862 begav sig Freudenthal efter ett kort besök i Helsingfors till Köpen-

hamn för att studera nordisk fornkunskap under ledning av Thomsen, Herbst och Worsaae. För denna resa erhöll Freudenthal av universitetet i Helsingfors ett understöd, stort 300 rubel silver. Arbetet sköttes här, likasom i Uppsala, med stor flit men fick ett hastigt avbrott. Freudenthals hälsa hade varit klen redan i Uppsala, och i Köpenhamn fick han en blodstörtning, som lade honom på sjukbädden i Frederikshospitalet. Läkarna i Köpenhamn rådde honom nu att avbryta studierna och begiva sig till södern, och samma uppmaning fick han av deras yrkesbröder i Stockholm och Helsingfors. Hösten 1862 reste Freudenthal därför jämte tre olyckskamrater till Alger. Där tillbragte han en sorglig vinter. Alla kamraterna dukade under för lungsoten, och själv blev han endast sämre. Till Europa återvände Freudenthal i maj 1863, flackade en månad omkring i Schweiz och Syd-Tyskland, varpå han i Frankfurt fick en svårare blodspottning, som tvang honom att intaga sängen. Av läkaren som skötte honom fick Freudenthal då det goda rådet att begiva sig till dr Brehmers kuranstalt i Görbersdorff, ett råd som även följdes. Kuren hade ovanligt gynnsamma verkningar, och ännu på hösten, sedan Freudenthal återvänt till Helsingfors, fortgick förbättringen med raska steg, tack vare de föreskrifter som dr Brehmer givit sin patient.

Under konvalescensen, som räckte ett helt år, måste Freudenthal nästan helt och hållet avhålla sig från sina studier. Hösten 1864 begynte han skriva på sin avhandling 'Einar Skålaglams Vellekla' och inlämnade början av densamma till Consistorium Academicum för tävlan om ett ledigt 'understöd för unga litteratörer'. Stipendiet gavs även åt honom, ehuru några finsksinnade medlemmar av konsistoriet uttalade den meningen, att studier, som gingo i den av Freudenthal inslagna riktningen, ej borde uppmuntras.

Genom stipendiet bereddes Freudenthal möjlighet att fortsätta sina studier utan skuldsättning. I maj 1865 utgav han sin nyssnämnda avhandling fullständig såsom specimen för docentur i 'fornnordiska språket och antikviteterna'. Sina arkeologiska studier hade Freudenthal nämligen icke övergivit utan bedrivit jämsides med språkforskningen. I 'Literär Tidskrift' publicerade han vid denna tid några artiklar av arkeologiskt innehåll, samt råkade därvid i polemik med Sven Nilsson. Striden inbragte Freudenthal lovord från många håll.

Vid denna tid fanns det vid Helsingfors universitet ingen, som kunde bedöma Freudenthals avhandling, varför man såg sig tvungen att som expert anlita Uppsalaprofessorn Carl Säve. Säves utlåtande var mycket förmånligt, men det lät vänta på sig rätt länge — det är dagtecknat den 27 jan. 1866. Ännu voro icke alla svårigheter övervunna. Freudenthal hade mäktiga vedersakare, som sökte hindra hans utnämning, men de lyckades endast fördröja den. I november 1866 erhöll Freudenthal docentur i sin älsklingsvetenskap.

En forskningsresa till svenska Nyland företog Freudenthal under sommaren 1868.

Under lantdagen 1872 petitionerade R. och Adeln samt Borgareståndet om inrättande av en professur i svenska språket vid universitetet, men först 1876 inrättades en fast e. o. professur i svenska språket och litteraturen. Consistorium Academicum föreslog

då, att Freudenthal, utan att behöva speciminera [1]), skulle utnämnas till förste innehavare av tjänsten, men på grund av d. v. t. f. vicekanslerns utlåtande vann detta förslag icke nådigt bifall. Emellertid förordnades Freudenthal senare att förestå den nyinrättade e. o. professuren.

Tillgodogörande sig resultaten av forskningsresor till svenska Österbotten under somrarna 1872 och 1874 specimenerade Freudenthal i april 1878 med avhandlingen 'Über den Närpesdialect' och utnämndes till e. o. professor i augusti 1878. I denna befattning kvarstod han ända till år 1904, då han ansökte och erhöll avsked vid fyllda 67 års ålder. Under hela denna tid åtnjöt Freudenthal tjänstledighet endast en gång — nämligen hösten 1886, då han anhöll om tre månaders tjänstledighet för att företaga sin bröllopsresa. Ännu efter sin avgång visade han sin tjänstvillighet gentemot universitetet genom att avgiva ett sakkunnigutlåtande, då professuren skulle återbesättas.

Vid sidan av sin sysselsättning som universitetslärare och skriftställare utövade Freudenthal även annan verksamhet. Han var en tid anställd som extra ordinarie amanuens vid universitetets allmänna bibliotek och tjänstgjorde som hist. fil. sektionens notarie vårterminen 1869. Aren 1868—1878 meddelade han undervisning i Helsingfors Lyceum. Under åren 1868—1880 fungerade han som kurator för Nyländska avdelningen och som avdelningens inspektor åren 1884—1886. Som medlem av Arkeologiska kommissionen, därtill utsedd av Finska Vetenskaps-Societeten, verkade han under åren 1887—1903. Svenska landsmålsföreningen i Helsingfors stiftades av honom år 1874. Han tjänstgjorde som dess ordförande i 26 år. Från 1879 till 1907 tillhörde han redaktionen av den tidskrift, som utges av landsmålsföreningarna i Uppsala, Helsingfors och Lund.

Finska fornminnesföreningens vice-ordförande var Freudenthal åren 1876—1878. I Finska Vetenskaps-Societeten invaldes han år 1876 och fungerade som dess ordförande året 1888—89. Av Helsingfors stads folkskoledirektion var han medlem 1880—86, av direktionen för Svenska folkskolans vänner 1882—85, av skolrådet för Svenska normallyceum 1888—1903, av direktionen för Svenska folkakademien i Malm från 1908 till sin död. År 1904 utsågs Freudenthal av Helsingfors stads svensk-finska församling att vara medlem i den kommitté, som ägde att verkställa påbjuden granskning av kyrkohandboken och böneavdelningen i psalmboken på svenska språket.

Svenska litteratursällskapet i Finland har att ihågkomma Freudenthal som en av sina stiftare. Ledamot av sällskapets bestyrelse var Freudenthal under åren 1885—1908 och dess vice-ordförande 1885—1894. Allt sedan sällskapets folkloristiska komitté tillsattes och intill år 1908 var Freudenthal ordförande för denna kommitté och den väsentliga organisatören av dess verksamhet.

Även utlandet anlitade Freudenthals tjänstvillighet och sakkunskap. I februari

[1]) Utöver sitt specimen för docentur hade Freudenthal vid denna tid utgivit från trycket åtskilliga avhandlingar på den östsvenska dialektologiens och namnforskningens område. — En fullständig förteckning på Freudenthals utgivna arbeten finner man — utom här nedan — i 'Inbjudning till magister- och doktorspromotionerna den 31 maj 1910'. Vid denna promotion blev Freudenthal nämligen jubelmagister.

1880 utsågs han av större konsistoriet vid Uppsala universitet att tillsammans med professorerna Grundtvig i Köpenhamn och Wisén i Lund avgiva utlåtande över den vetenskapliga kompetensen hos de sökande till extra ordinarie professuren i svenska språket vid nämnda universitet. Medexperternas yttranden gingo i annan riktning än Freudenthals, men konsistoriets majoritet följde Freudenthal.

Av utmärkelser, som kommo Freudenthal till del, må utöver de för oförvitlig tjänst utfallande ordnarna antecknas: hedersledamotskap av Nyländska avdelningen (1880), Nyfilologiska föreningen (1890), Svenska klubben (1896) och Svenska litteratursällskapet i Finland (1908). Vidare hade Freudenthal utsetts till korresponderande ledamot av bestyrelsen för de arkeologiska kongresserna i Köpenhamn 1869, i Bologna 1871, i Bruxelles 1872, i Stockholm 1874, i Buda-Pest 1876 och i Lissabon 1880.

Vid Uppsala universitets jubelfest 1877 promoverades Freudenthal till filosofie hedersdoktor.

År 1890 belönades Freudenthal med Svenska litteratursällskapets pris på 2,000 mk för en avhandling om Vöråmålet.

Då Axel Olof Freudenthal den 2 juni 1911 slöt sina ögon för alltid, miste det svenska Finland en av sina främsta märkesmän.

Vid en värdesättning av Freudenthals gärning som vetenskapsman bör man framför allt ihågkomma, att han var den förste hos oss, som yrkesmässigt egnade sig åt studiet av de nordiska språken, varför han i alla tider skall nämnas som banbrytare för sitt ämne i Finland. Vidare är det Freudenthals förtjänst — dels direkt, dels också indirekt genom det föredöme han gav yngre forskare — att i denna stund tryckt material för studiet av de östsvenska dialekterna föreligger i större utsträckning än för något annat svenskt språkområde med motsvarande invånarantal.

Namnforskningen, som spelar en så stor roll i våra dagars vetenskap, fann redan i Freudenthal en hängiven odlare — det var säkert hans intresse för historien, som ledde honom in på detta gebit.

Vården och studiet av de bildades svenska språk låg honom icke mindre om hjärtat än studiet av folkdialekterna. Därom vittnar främst hans avhandling 'Skiljaktigheter mellan finländska svenskan och rikssvenskan'. Materialet till denna avhandling hade samlats på svenska landsmålsföreningens sammanträden 1893—1899 under Freudenthals ordförandeskap.

Även undervisningen i nordiska språk har Freudenthal gagnat, detta närmast genom sin med noter och talrika litteraturanvisningar försedda upplaga av Östgötalagen.

I rättstavningsfrågan arbetade han på genomförandet av det program, som 1869-års rättstavningsmöte uppställt.

Alltid kommer man att rosa pålitligheten av de faktiska upplysningar Freudenthal lämnat, hans iver att uppmärksamma resultaten av andra forskares arbeten, samt hans sunda omdöme och klara stil.

En för Freudenthals utveckling som vetenskapsman ogynnsam omständighet var, att hans studier i Sverge inföllo före 1870-talets stora genombrott i den lingvistiska metodiken. Isolerad genom vårt lands geografiska läge och sitt eget inbundna lynne, kunde han aldrig komma i full kontakt med de nya strömningarna — detta trots redliga bemödanden och trots den oförställda beundran han ägnade den nya skolans män. Icke heller var Freudenthal begåvad med den divination, som stundom ger problemens lösning på sidan om den stränga skolans regler. Naturen hade skänkt honom ett klart huvud och ett varmt hjärta men icke någon rik fantasi.

Ojämförligt större än som vetenskapsman var Freudenthal som människa och medborgare.

Omutligt rättrådig och i högsta grad oegennyttig, tänkte han främst på huru han skulle kunna gagna det allmänna — först i andra rummet kommo hans personliga intressen. Bittra sorger bar han med en undergivenhet, som ingav beundran. Under en stundom sträv yta dolde han ett känsligt, vänfast sinne och en betydande fond av humor.

Freudenthals insats i Finlands kulturliv kan icke skattas nog högt. På en tid, då Finlands svenska ungdom under ivern att skapa en finsk kultur var beredd att kasta bort sitt fädernearv, var det Freudenthal som väckte den till besinning och inskärpte budet 'du skall hedra din fader och din moder'. Det inflytande han efter många strider vann, begagnade han aldrig som ett trappsteg till en politisk position. Han nöjde sig med att först som avdelningsmedlem och sedan som kurator för Nyländska avdelningen lära kamraterna att älska sitt modersmål. Här var hans rätta, hans mest fruktbringande arbetsfält. Jag har hört honom själv säga, att intet uppdrag som han haft skänkt honom lika mycken tillfredsställelse som kuratelet för Nyländska avdelningen. Han kvarstod också som kurator ännu två år efter det han tillträtt sin professur. Den kärlek till modersmålet, som han på sin tid ingöt i Nyländska avdelningen, fortlever bland Finlands hela svenska ungdom och skall göra det ännu i en oöverskådlig framtid.

Förteckning över A. O. Freudenthals i tryck utgivna skrifter:

Akademiska disputationer: 1) Einar Skålaglams Vellekla, öfversatt och förklarad (för docentur) 1865. 2) Über den Närpesdialekt (för professur) 1878.

Svensk rättskrifningslära med särskildt afseende på Finland. Helsingfors 1881. — 2 uppl. 1884. — 3 uppl. 1886. — 4 uppl. 1888. — 5 uppl. 1891. — 6 uppl. 1901. (Även i finsk översättning av V. R. Kockström 1887.)

Svenska rättskrifningsöfningar till skolornas tjänst. Helsingfors 1883. — 2 uppl. 1887. — 3 uppl. 1889. — 4 uppl. 1894.

I *Album utgifvet af Nylänningar* I, 1860: Om den svenska kolonin i Nyland. — II, 1864: Island i hednatiden. — III, 1866: Om tonfallet i nyländska bygdemålet. — IV, 1868: Om svensk språkkunskap med särskildt afseende på Finland (i dansk översättning i Tidskrift for Philologi og Pedagogik 1869). — V, 1872: Om några svenska ortnamn i Nyland. — VI, 1875: Om vårt modersmåls studium.

I *Bidrag till kännedom af Finlands natur och folk*, utgifna af Finska Vetenskaps-Societeten, 8 hft. 1867: Om svenska ortnamn i Nyland. — 11 hft. 1868: Om svenska ortnamn i Egentliga Finland med en sidoblick på dem, som förekomma i Satakunda och Österbotten. — 15 hft. 1870: Om svenska allmogenmålet i Nyland. — 24 hft. 1875: Upplysningar om Rågö- och Wichterpalmålet i Estland. — 30 hft. 1878: Über den Närpesdialekt (se ovan). — Bidrag till ordbok öfver Närpesmålet.

I *Öfversigt af Finska Vetenskaps-Societetens förhandlingar* XXII, 1880: Spår af dualis i ett par af Finlands svenska dialekter. — XXXI, 1889: Eddastudier. — XXXV, 1893: Runinskriften å Tuukkalaspännet.

I *Literär Tidskrift* 1864: Kritik af H. J. Holmbergs förteckning och afbildningar af finska fornlemningar. — Ett blad ur Europas äldsta kulturhistoria. — Genmäle till professor S. Nilsson (i anledning av hans teori om bronsåldern i Norden).

I tidskriften *Land och Folk*, Stockholm 1874: Om svenskarna i Nyland.

I *Finska Fornminnesföreningens tidskrift* I, 1874: Om ett bronssvärd, funnet i Wichtis socken. — Öfversigt af östra Nylands fasta fornlemningar. — II, 1877: Om nyländska mans- och kvinnonamn under medeltiden.

I *Skrifter utgifna af Svenska litteratursällskapet i Finland* I, 1886: Om två ordspråk. — VI, 1887: Helsingfors Landsmalsförenings anvisning till svenska dialektuppteckningar. — VII, 1887: Ordbok öfver de svenska dialekterna i Estland (tillsammans med H. A. Vendell). — IX, 1888: En blick på svenska språkets utvecklingshistoria (föredrag). — Upplysningar om Nya Sverige. — XII, 1889: Vöråmålet, ljud- och formlära, ordlista med register. — XX, 1892: Porthan, Finlands första svenska dialektforskare. — XXIX, 1895: Östgötalagen med förklaringar. — LI, 1902: Skiljaktigheter mellan finländska svenskan och rikssvenskan.

Av *Pennibibliotek utgifvet af Nylänningar* författat fyra häften (1 och 6 1866, 9 1867 och 33 1879).

I kalendern *Odalmannen*, Helsingfors 1881: Om svenskarnas inflyttningar till Finland. (Även särskilt tryckt. — Ny uppl. H:fors 1882.)

Skrock och vidskepliga bruk hos svenska allmogen i Vasabygden, Helsingfors 1883 (särtryck ur Nya Pressen).

I *Skrifter utgifna af Svenska folkskolans vänner*, hft. 7, 1884: Om runorna.

I tidskriften *Svenska landsmålen*, Uppsala 1885, hft. 23: Ordstäf och talesätt från Nykarleby.

I *Finländska bidrag till svensk språk- och folklifsforskning*, Helsingfors, 1894: ekki lyf.

Artiklar i Nordisk familjebok, i Finsk tidskrift, i Tidskrift utgifven af Pedagogiska föreningen i Finland samt i tidningarna Helsingfors Dagblad, Vikingen, Helsingfors, Östra Nyland. Folkvännen, Nya Pressen m. fl.

ACTA SOCIETATIS SCIENTIARUM FENNICÆ
TOM. XLII. N:o 1.

DIE

BEINSTELLUNGEN

IN DER

KUNSTGESCHICHTE.

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE
DER KÜNSTLERISCHEN MOTIVE

VON

J. J. TIKKANEN.

HELSINGFORS 1912,
DRUCKEREI DER FINNISCHEN LITTERATURGESELLSCHAFT.

ACTA SOCIETATIS SCIENTIARUM FENNICÆ
TOM. XLII. N:o 2.

RECHERCHES EXPÉRIMENTALES

SUR LE TIMBRE

DES

VOYELLES FRANÇAISES

PAR

JEAN POIROT.

HELSINGFORS 1912.
IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ DE LITTÉRATURE FINNOISE.

ACTA SOCIETATIS SCIENTIARUM FENNICÆ
TOM. XLII. N:o 3.

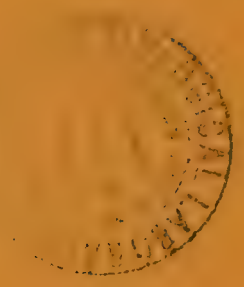
STUDIEN ÜBER

DIE FUNKTION DES TROMMELFELLS

VON

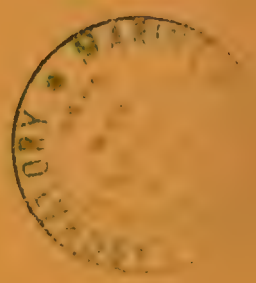
HUGO PIPPING.

HELSINGFORS 1913,
DRUCKEREI DER FINNISCHEN LITTERATURGESELLSCHAFT.



ACTA SOCIETATIS SCIENTIARUM FENNICÆ
TOM. XLII. N:o 4.

ÄLDRE VÄSTGÖTALAGENS ORDSKATT



SAMLAD OCH ORDNAD

AV

HUGO PIPPING

HELSINGFORS 1913
FINSKA LITTERATURSÄLLSKAPETS TRYCKERI

ACTA SOCIETATIS SCIENTIARUM FENNICÆ
TOM. XLII.

MINNESTAL

ÖFVER

PROFESSOR EMERITUS, STATSRÅDET

CARL GUSTAF ESTLANDER

HÅLLET VID

FINSKA VETENSKAPS-SOCIETETENS ÅRSHÖGTID

DEN 29 APRIL 1911

AF

YRJÖ HIRN

HELSINGFORS 1912
FINSKA LITTERATURSÄLLSKAPETS TRYCKERI

OLOGICAL LABORATORY
GODS HOLE
RARY

ACTA SOCIETATIS SCIENTIARUM FENNICÆ
TOM. XLII.

MINNESTAL

ÖVER

AXEL OLOF FREUDENTHAL

HÅLLET VID

FINSKA VETENSKAPS-SOCIETETENS ÅRS- OCH HÖGTIDSDAG

DEN 29 APRIL 1912

AV

HUGO PIPPING

HELSINGFORS 1913
FINSKA LITTERATURSÄLLSKAPETS TRYCKERI

MBL WHOI Library - Serials
5 WHSE 04185